1997

bianco&nero

Sergej M. Ejzenštejn
Il poliziesco

David Bordwell
Le illusioni della teoria

Jean-Louis Leutrat
Leggere Kracauer

Theo Anghelopulos
Lo sguardo della malinconia

Sul set di *La tregua*

Film e libri

1-2

Centro Sperimentale di Cinematografia

bianco&nero

Bianco & Nero

Rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia
a. LVIII, n. 1-2, gennaio-giugno 1997

Direzione
Orio Caldiron

Redazione
Gianni Canova, Caterina Cerra, Stefano Della Casa, Silvia Tarquini

Hanno collaborato a questo numero:
Alberto Barbera, David Bordwell, Sergio Brancato, Gianni Canova,
Mariuccia Ciotta, Flavio De Bernardinis, Roberto De Gaetano, Stefano Della Casa,
Raffaele De Ritis, Leonardo Gandini, Franco La Polla, Jean-Louis Leutrat,
Paolo Marocco, Piero Marsili Libelli, Pietro Montani, Lorenzo Pellizzari,
Alberto Pezzotta, Mario Sesti, Paolo Taggi

Ideazione grafica
Daniele Lo Faro, Gianluca Mizzi

Impaginazione
Emanuela Carelli

Direttore responsabile: Orio Caldiron. Direttore editoriale: Angelo Libertini.
Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949

Direzione e redazione
Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-72.22.369

Centro Sperimentale di Cinematografia
Presidente: Orio Caldiron. Consiglio di amministrazione: Emerenzio Barbieri,
Giuseppe Cereda, Roberto Cicutto, Carlo di Carlo, Aldo Papa,
Gillo Pontecorvo. Direttore generale: Angelo Libertini. Dirigente Servizio
biblioteca e editoria: Fiammetta Lionti.

Editrice Il Castoro S.r.l.
viale Abruzzi 72, 20131 Milano
Tel. e fax 02-29.51.35.29
E-mail: ecastoro@tin.it

Tipografia
Ingraf-Industria Grafica S.r.l., Milano

In copertina: *The Blackout* di Abel Ferrara

sommario

1-2

b&n

saggi

Jean-Louis Leutrat
Come in uno specchio

Che cosa dire della teoria del cinema di Kracauer? Le sue grandi linee oggi sembrano presentare un interesse soprattutto storico. Solitamente si mette *Teoria del film*[1] in relazione sia con le posizioni del Kracauer tedesco degli anni '20 – e questa relazione finisce con il prendere atto di divergenze dovute al cambiamento di lingua, di epoca, di paese, ecc. – sia con le idee di André Bazin, e in questo caso per porre in risalto le similitudini. In realtà Kracauer appartiene a quella generazione di teorici del cinema che vengono studiati isolatamente, e questo conferisce al suo libro uno statuto particolare. Tanto più particolare in quanto Kracauer sembra parlare molto, se non addirittura più di fotografia che di cinema, campi che oggi i teorici tengono ben separati. *Teoria del film* forse costituisce "il paradossale anello mancante" fra Walter Benjamin e André Bazin, ma, prima di assegnare a Kracauer un posto in una storia già costituita (un posto ideale, quello di un anello mancante; con il quale la storia potrebbe concludersi), è sicuramente meglio ascoltarlo per ciò che scrive, con la speranza che finalmente appaia sotto una nuova luce. Kracauer stesso ha ricollegato il suo ultimo libro, il saggio sulla storia intitolato *Prima delle cose ultime*[2], a *Teoria del film*, e molti critici del suo pensiero hanno affrontato questa relazione, ma più come dato di fatto, senza tenere conto innanzitutto di ciò che questo accostamento comporta di sorprendente. Prima di tornare sull'argomento vorremmo, iniziando da qualche pagina, prendere in esame il libro di Kracauer prima di tutto per ciò che è: un'opera scritta, dotata di una sua partitura e di suoi motivi ricorrenti.

La prefazione a *Teoria del film* termina con qualche riga di cui Philippe Despoix prima, e poi Enzo Traverso, hanno messo in evidenza l'interesse[3]. Kracauer riporta un ricordo (usa il vocabolo inglese "reminiscence", molto vicino a "rimembranza", termine con il quale nei paesi di lingua anglosassone viene tradotto il titolo proustiano *A la recherche du temps perdu*): «Ero ancora un ragazzo quando vidi il mio primo film. [...] Quel che mi aveva tanto colpito era una strada di sobborgo, piena di luci e ombre che la trasfiguravano. Sorgevano attorno alcuni alberi e, in primo piano, si vedeva una pozzanghera che rifletteva le fac-

ciate di case invisibili e un pezzo di cielo. Poi un soffio di vento fece muovere le ombre, e facciate e cielo riflessi nell'acqua incominciarono a ondeggiare. Il fremito del mondo più alto nella sudicia pozzanghera: un'immagine che non ho più dimenticato»[4].

È inutile tentare di rintracciare il film dal quale è tratta questa immagine. Quello che conta, di certo, è che Kracauer non ha dimenticato né questa immagine della pozzanghera, tratta dal primo film che ha visto, né il titolo del progetto letterario che questa gli avrebbe ispirato, *Il film come scoperta delle meraviglie della vita quotidiana*[5], suo primo lavoro. Philippe Despoix parla della rivelazione di una pura visibilità del mondo e paragona questa esperienza essenziale (che ha dato il via alla scrittura) all'episodio di Martinville in Proust. «Un'immagine che non ho più dimenticato». Se si crede a questo aneddoto, si tratta di una nascita: lo scrittore-Kracauer è nato da questa immagine-matrice, nella quale il mondo si increspa nel suo riflesso.

Che cosa fa vedere questa immagine? Tutto il testo sembra procedere rovesciando quello che dovrebbe essere l'ordine logico. Innanzitutto propone un'immagine all'interno di un'altra immagine, visto che si tratta di un riflesso in una pozzanghera, pozzanghera che appartiene a un insieme deducibile dal riflesso stesso. Dal riflesso, ovvero da ciò che è in basso, si dovrebbe dedurre «il mondo alto», la strada, così come dall'ondulazione si dovrebbe dedurre il vento (in che modo rappresentare il vento se non attraverso i suoi effetti?). La descrizione propone innanzitutto la visione "ricostituita" (la strada di sobborgo) ed è solo alla fine che si capisce che le case sono «invisibili» solo relativamente all'inquadratura dall'alto della pozzanghera. Il «mondo alto» è di conseguenza fuori campo. Inquadratura dall'alto e fuori campo emergono solo in base a una deduzione. La stessa cosa vale per l'increspatura, movimento minimale che significa che non siamo di fronte a una fotografia ma al cinema. Movimento minimale che sembra anche portare a compimento la «trasfigurazione» iniziata dalle luci e dalle ombre, costituendola come «redenzione» della realtà. Ma, come mostra il piccolo dispositivo descritto alla fine della prefazione, questa "realtà" non è un semplice "dato". L'immagine nell'immagine si confonde, si dissolve. Il giovane Kracauer ne è segnato per sempre, fino al punto di diventarne scrittore. Si tratta, si potrebbe dire, della sua esperienza proustiana.

Nell'epilogo di *Teoria del film* si ritrovano molti elementi che compaiono anche alla fine della prefazione. Innanzitutto la tensione fra il basso e l'alto. Uno dei paragrafi di questo epilogo si intitola: «Dal basso all'alto». È la redenzione proposta dal cinema, è là che risiede il suo spirito materialista: procede dal basso verso l'alto, e non al contrario, come fanno le arti tradizionali, nelle quali l'idea precede l'esecuzione. Kracauer riprende l'idea da Panowsky, ma è la frase che cita da un libro sconosciuto del 1928, *Valeur humaine du cinéma*, di un autore dimenticato come Michel Dard, che deve attirare l'attenzione: «Tirando fuori le cose dal loro

caos prima di rituffarle nel caos dell'anima, il cinema smuove in questa grandi ondate, come quelle prodotte da una pietra che affonda nell'acqua»[6]. In questa frase risorge, grazie a una similitudine, il motivo di una superficie acquatica increspata. Ma non è il solo momento del libro di Kracauer in cui questo motivo riappare; ad esempio, l'autore parla di «storie spontanee», «storie che si trovano nel materiale offerto dalla realtà fisica e spontaneamente ne emergono»: «Se guardate per un certo tempo la superficie di un fiume o di un lago, finirete con lo scoprire disegni formati nell'acqua dalla brezza o da una corrente. Le storie spontanee hanno la natura di questi disegni»[7]. Così la superficie dell'acqua increspata dal lancio di un sasso, da un piccolo vortice o dal vento serve a descrivere diverse esperienze: in che modo il cinema stimoli lo spirito umano, in che modo il film non narrativo possa evocare storie, in che modo l'immagine di un film possa colpire al punto da suscitare voglia di scrivere. Le differenze fra la prima apparizione dell'immagine di una superficie d'acqua nel testo di Kracauer e le successive sono importanti: non si tratta di una similitudine ma di un'autentica immagine di film (almeno data in quanto tale), la superficie dell'acqua viene utilizzata come il riflesso del mondo, cosa che non accade nelle altre occasioni, in cui restano soltanto le increspature che la segnano.

La strada *di Karl Grune*

Lo specchio, dunque, perché esiste il riflesso. Il tema riaffiora, se si può dire, nell'epilogo, sotto forma della storia di Medusa e dello scudo-specchio che le offre Perseo. In occasione del ritorno a Freud degli anni '70, la testa di Medusa è stata molto utilizzata nella teoria della pittura e della fotografia. Si è parlato di castrazione, di amputazione, e così via. Enzo Traverso ricorda che Kracauer utilizza questo mito, già alla fine degli anni '20, a proposito di *Il castello* di Kafka: «Secondo la rappresentazione mitologica, chi guarda il volto di Medusa ne è pie-

trificato; l'ebreo Kafka diffonde il terrore nel mondo al quale sfugge il volto della verità. Se mai essa si svelasse il mondo sarebbe pazzo di gioia»[8]. Il testo non è affatto chiaro. La storia di Medusa è trasformata: il mondo non deve temere la sua pietrificazione poiché questa è già avvenuta e non può che sperare di uscirne guardando la verità da cui è escluso. Ma dove vedere il volto della verità? Forse nello specchio che gli sarà teso? Il testo di Kracauer non fa alcuna allusione allo specchio; bisognerà, come scrive Traverso, «tagliare la testa di Medusa per porre fine a rapporti sociali fondati sulla crescente razionalizzazione della vita e sull'alienazione degli uomini»? In che modo Kafka diffonde il terrore nel mondo? Brandendo uno specchio che rifletterebbe l'immagine della pietrificazione? E come si può spaventare qualcuno che è già pietrificato? Tali domande a proposito di questo testo dimostrano che l'uso fatto dell'episodio mitologico è curioso. La versione che si trova nell'epilogo del libro lo è meno, ma differisce comunque da altre nella misura in cui Kracauer utilizza soprattutto il particolare dello scudo-specchio, allontanandolo però dalla funzione che questo ha nell'avventura di Perseo. Perseo si serve dello scudo per rimandare alla Gorgone la sua immagine, contro la quale non è immunizzata; nel testo di Kracauer, Perseo può guardare il volto di Medusa nello specchio rappresentato dallo scudo (la fonte di Kracauer è *I miti greci* di Robert Graves). Lo specchio, ovvero il cinema, rende quindi possibile avvicinarsi a una realtà altrimenti insostenibile. Viene citato un film di Georges Franju, *Le sang des bêtes*, ed esso vale per tutti i film che testimoniano la realtà dei campi di concentramento. Le immagini delle teste di vitello mozzate del film di Franju, come quelle dei corpi umani torturati, riscattano «l'orrore dall'invisibilità a cui lo condannano il panico e la fantasia, e questa esperienza è liberatrice perché rimuove un potentissimo tabù»[9]. L'immagine nello scudo ha quindi una funzione liberatoria (e non catartica): non rende "accettabile" l'orrore, rende possibile affrontarlo e, di conseguenza, forse, vincerlo. Heide Schlüpmann ha pienamente ragione nel sostenere che il libro di Kracauer tratta del cinema dopo Auschwitz. Il film non scopre più le meraviglie della vita quotidiana, ma diventa un mezzo di esplorazione dell'orrore. Tuttavia non si può non porsi domande sulla natura di questa "immagine", né sul perché, se essa riproduce scrupolosamente l'apparenza della realtà, non la pietrifichi. Se qualcosa la differenzia dal reale è che questa immagine non è semplicemente un riflesso. Il richiamo che Kracauer fa al film di Franju sembra d'altronde avere la stessa funzione dell'immagine nello scudo: il regista francese non ha tanto intenzione di fare una predica vegetariana, quanto di soddisfare pulsioni distruttive; il suo film aiuta a parlare dei campi di concentramento, una realtà qui vale quanto l'altra. Se *Le sang des bêtes* è uno specchio nel quale affrontare la realtà dei campi di concentramento, dobbiamo pensare che lo specchio e la teoria del riflesso per Kracauer non siano ciò che un'interpretazione semplicistica potrebbe far credere (e che a volte il suo testo lascia supporre).

La via senza gioia *di Georg W. Pabst*

Nell'immagine riportata alla fine della prefazione c'è un elemento del quale non abbiamo parlato. Si tratta della "scena", ovvero la realtà propriamente detta, una strada di sobborgo che, ricordiamolo, è fuori campo. Non si può non pensare a tutte le strade che hanno un ruolo nei libri di Kracauer. Iniziando da *Strassen in Berlin und anderswo*[10], che mette insieme testi degli anni '20 e che testimonia del gusto per il girovagare e l'attenzione rivolta agli aspetti fuggitivi della vita che Kracauer condivide con Benjamin e con i quali, secondo lui, il cinema ha affinità particolari. In seguito, in *Cinema tedesco. Dal* Gabinetto del Dottor Caligari *a Hitler*[11], Kracauer distingue, nel periodo del cinema tedesco che esamina, una categoria di film che chiama «film di strada» e che costituisce una serie molto nota: da *La strada* di Karl Grune (1923) a due film del 1929, *Asfalto* di Joe May e

il cortometraggio *Überfall* di Ernö Metzner (citato in *Teoria del film*), passando da *La via senza gioia* di Pabst (1925), *Tragedia di prostitute* di Bruno Rahn (1927) e potremmo aggiungere *Berlino, sinfonia di una grande città*[12]. Kracauer nota come il film di Grune si differenzi da quelli venuti dopo e come quello di Metzner si allontani da tutti gli altri: «Diversamente da quelli, non mette l'aureola di ribelle al piccolo borghese e non trasforma la caotica strada in un asilo del vero amore»[13]. «Il simbolismo dei film di strada rivela che nella Germania di quel periodo la strada esercitava un'attrazione irresistibile»[14]. La maggior parte degli esempi riportati di seguito sono delle inquadrature dall'alto, i piedi dei passanti, il selciato o l'asfalto, la linea sinuosa dei marciapiedi. L'immagine che l'autore ha conservato dal "primo" film che ha visto fa capo quindi a questa attrazione irresistibile. Nel libro su Offenbach, un brano è dedicato alle strade di Parigi nell'epoca del Secondo Impero[15]. Se si guarda l'indice di *Teoria del film* colpisce il fatto che quello della "strada" sia uno dei pochissimi "temi", se non l'unico, che ricompare. La strada torna in maniera lancinante nel corso di tutto il libro, e in modo molto concertato: un paragrafo intitolato «Di nuovo la strada» riunisce le idee principali di Kracauer

Il gabinetto del Dottor Caligari *di Robert Wiene*

sull'argomento; la strada è sempre citata quando si tratta di una esperienza essenziale. È presente nei film del Neorealismo che costituiscono il pendant del dopoguerra dei "film di strada" tedeschi. Kracauer nota anche lo strano posto delle inquadrature di strade in un film sperimentale come *Un chien andalou*[16], o in film di interni teatrali in cui sono state messe per una sorta di compensazione[17]. Vuol dire che se la strada appartiene per definizione al cinema, il cinema deve per definizione essere "realista", e non formalista.

Se la strada appartiene per definizione al cinema, il cinema, come la fotografia, ha affinità con la realtà non elaborata, il fortuito, l'illimitato e l'indeterminato. La strada, «nel senso più ampio del termine» precisa Kracauer, è il luogo del transitorio. È anche lo spazio proprio del flâneur, dello straniero, e, senza dubbio, dell'esiliato. Infine, la strada presenta una forte analogia con le distese liquide, i flussi, i turbini, ecc. A volte è la vita nella strada a evocare il mare, altre volte è il fiume ad essere come la strada (come nel film di Vigo *L'Atalante*[18]), secondo un'analogia già posta da Baudelaire: «*Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur / simulaient les deux quais d'une rivière accrue*»[19].

Per Baudelaire, la decomposizione dello spazio e delle distinzioni che questo consente è il segno di una indifferenziazione generalizzata. L'espressione che torna di continuo in Kracauer e che porta dal fiume alla strada è quella di «flusso di vita». Di conseguenza, sulla superficie della strada, come sulla superficie del fiume, possono emergere delle «storie spontanee». Lo spettatore, come il passante o come colui che osserva la superficie dell'acqua, coglie momenti fuggitivi che la sua memoria registra: Kracauer si riferisce alle scene di strada in *Intolerance*, il film di Griffith, che tanto hanno colpito Ejzenštejn[20].

Esistono quindi due stati del liquido, l'immobilità e la turbolenza, la superficie che riflette e l'onda, il flusso continuo in cui le cose e i corpi entrano in collisione o si allontanano gli uni dagli altri. L'immagine-matrice riporta evidentemente al primo stato, ma il vento che offusca l'immagine riflessa segna il passaggio alla turbolenza, anche discreta, che fa entrare in una visione del mondo che non esiste senza evocare l'antico atomismo. Un movimento continuo e il vortice in un ambiente fluido, che hanno come attori, come in Lucrezio, le acque e il vento che sono all'origine del mondo. Occorre uno specchio che sia in grado di riflettere l'immagine di questo mondo in movimento, ed è il cinema. Quanto alle origini del mondo, sono, nell'immagine-matrice, la vocazione dello scrittore. Kracauer fra Lucrezio e Proust. Se Kracauer non menziona il primo, né Epicuro, né d'altronde menziona Democrito, continua però a rimandare a Proust, che svolge un ruolo essenziale in *Teoria del film*, così come nel saggio sulla storia.

La realtà del mondo moderno è frammentata, e anche le individualità. Il cinema si rivolge a questi individui ed è testimone di questa realtà. In ciò si ricollega alla lezione di scrittori come Joyce, Proust o Virginia Woolf, esempi citati da Kracauer, sulla scia di Eric Auerbach e del suo libro *Mimesis* (il cui sottotitolo è «Il

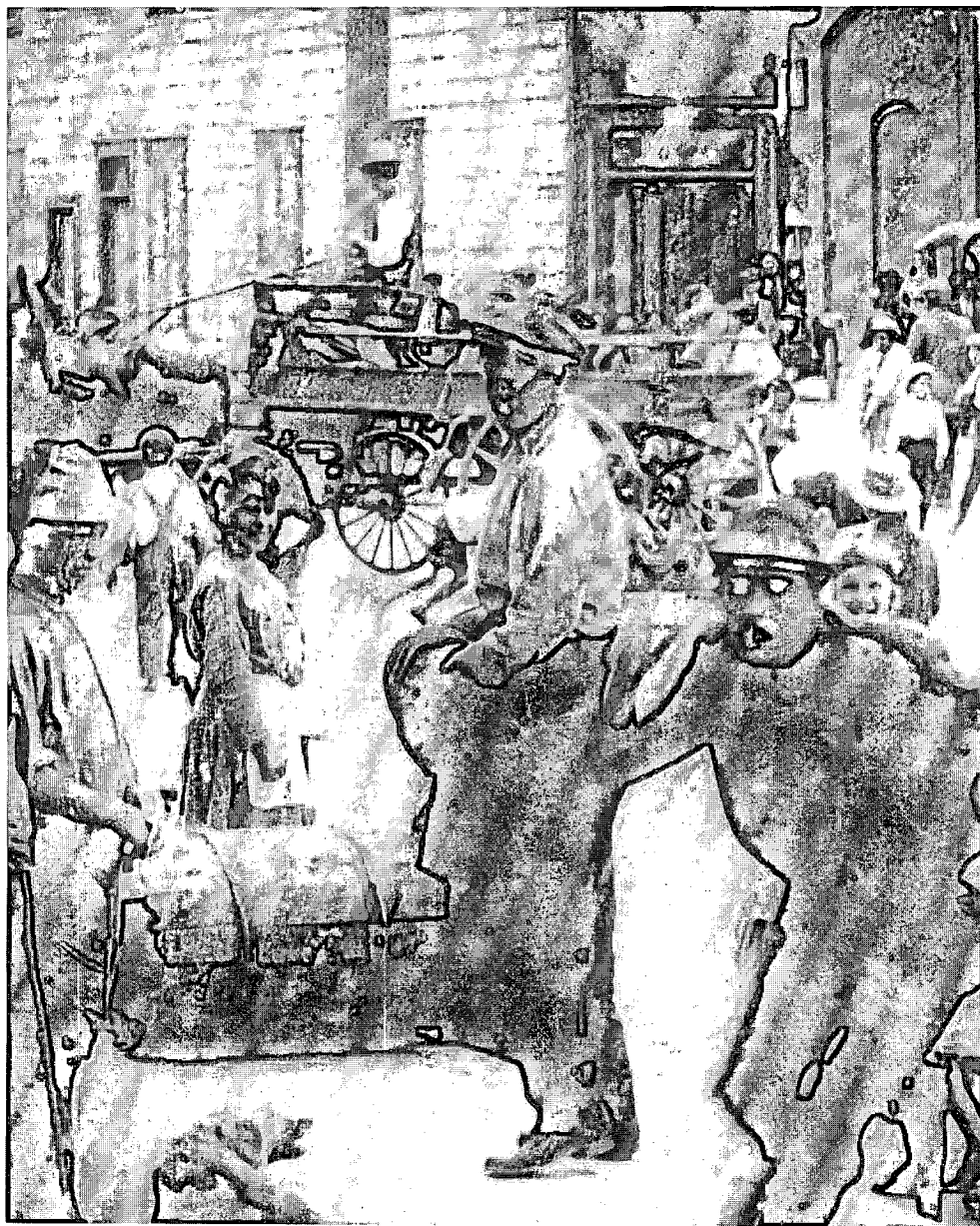
Aurora *di Friedrich W. Murnau*

realismo nella letteratura occidentale»), in *Teoria del film* e in *Prima delle cose ultime*[21]. Proust serve da articolazione fra questi due libri, il secondo dei quali sarebbe, a detta dello stesso autore, il prolungamento del primo. Per Kracauer infatti esiste una relazione fra il rapporto che il cinema ha con la realtà e quello che la storia ha con il passato. Nel passaggio da un libro all'altro si produce un passo di danza che merita di essere osservato di per sé. Ad esempio, un dettaglio delle mani dell'attrice Mae Marsh in *Intolerance* trasforma quello che mostra «magnificandolo». Kracauer crea un raffronto tra questa trasformazione e il bacio sulla guancia di Albertine in *A la recherche du temps perdu*[22]. Torna su questo primissimo piano delle mani in *Prima delle cose ultime*, riferendosi alle pagine di *Teoria del film*, per mostrare l'analogia fra il primo piano e il metodo dello storico (aggiunge l'esempio di una fotografia del particolare di un quadro)[23]. Un po' più oltre, nello stesso libro, sviluppa il tema dei primi piani proustiani, che sono unità microscopiche allargate, per dimostrare che la discontinuità cronologica di *A la recherche* ritrova alla fine una coerenza (la redenzione estetica) e che questa antinomia possibile nell'opera d'arte è impossibile nella storia. L'uso che Kracauer fa dell'esempio delle mani di Mae Marsh e dei primi piani proustiani da un'opera all'altra è caratteristico dell'intrico enigmatico di queste due opere. Tanto più che la strada è associata al primo piano come se avessero entrambi gli stessi effetti: «Strada e volto si aprono su una dimensione assai più ampia di quella degli intrecci che essi sostengono»[24].

Un altro esempio è il riferimento, fatto in entrambi i libri, al momento proustiano in cui il narratore sorprende sua nonna che non è stata avvisata del suo ritorno. La citazione di questo passo è spesso presente in *Teoria del film*[25] – anche un brano saltato nella citazione è reintrodotto altrove e utilizzato di per se stesso[26]. Il riferimento gli consente una riflessione sulla malinconia propria della fotografia. Kracauer cita le strade parigine delle fotografie di Marville e Atget come portatrici di malinconia. Ma la malinconia favorisce l'«estraniamento»: «Il povero individuo singolo si smarrisce facilmente negli aspetti accidentali del suo ambiente, assorbendoli con un'intensità disinteressata [...]. La sua è un tipo di ricettività simile a quella del fotografo di Proust nella sua parte di estraneo»[27]. Cita allora, come applicazione al cinema di questa constatazione, tutte le sequenze di film che fanno vedere un personaggio che vaga per la strada con giustapposizioni caleidoscopiche delle inquadrature. In *Prima delle cose ultime*, Kracauer riprende il brano della fotografia della nonna e l'analisi dell'esperienza del narratore, il cui spirito diventa un palinsesto nel quale le osservazioni dello straniero si sovrimprimono all'iscrizione temporaneamente cancellata di colui che ama[28]. Kracauer passa poi a considerazioni sulla condizione dell'esiliato per arrivare alla conclusione che lo storico deve adottare, rispetto al suo oggetto di studio, lo stesso «estraniamento» che vive l'esiliato. Questo lavoro di embricazione di un libro nell'altro per il tramite di Proust è molto affascinante. Meriterebbe di essere studiato

sistematicamente perché rende possibile entrare, credo, nel vivo del cammino percorso da Kracauer e rimuove definitivamente le accuse di semplicismo che hanno pesato su *Teoria del film*.

Da tutto questo risulta che la prima immagine, quella vista nell'infanzia, è realmente un'immagine-matrice e che *Teoria del film* è un'opera stratificata, il cui discorso apparente è raddoppiato da quello che deriva dall'organizzazione del testo, delle ricorrenze, delle analogie. Vista nelle sue grandi linee, la teoria di Kracauer generalmente suscita due rimproveri: una concezione della realtà troppo sommaria (per *Teoria del film*) e un riferimento alla teoria del riflesso troppo meccanica (per *Cinema tedesco*). Lo specchio e il riflesso sono ben lungi dall'essere assenti in *Teoria del film*. Quanto alle concezioni della realtà e del riflesso sulle quali si fonda quest'opera, l'esame dell'immagine-matrice e delle sue conseguenze nel corso del libro dimostra che niente è veramente semplice. All'interno dell'immagine cinematografica il riflesso (nella pozzanghera) costituisce oggettività e, nello stesso tempo, questa immagine cinematografica offre un riflesso della realtà. Ci sono almeno due modi di concepire il riflesso, come oggetto e come concetto critico, lo specchio in cui si riflette la realtà fisica e quello che riflette la società. Commentando la definizione dello specchio fatta dal cieco di Diderot, «una macchina che mette le cose in rilievo lontane da se stesse», Pierre Macherey scrive a proposito della letteratura qualcosa che può adattarsi all'idea del cinema come specchio: «Lo specchio dà una nuova misura delle cose e approfondendole le trasforma in altre che non sono più esattamente lo stesso oggetto; prolunga la realtà, ma al tempo stesso l'afferra, la gonfia, la svelle. Nello specchio l'oggetto si realizza e al tempo stesso si dilacera: *disiecta membra*. Se lo specchio costruisce, ciò avviene con un movimento contrario a quello di una genesi: invece di far sbocciare, strappa. E da questo strappo escono le immagini. Illustrati da queste, il mondo e i suoi poteri appaiono e scompaiono, stravolti nel momento stesso in cui cominciano ad assumere un volto. [...] In questo senso la letteratura può essere chiamata specchio: spostando le cose, ne conserva il riflesso»[29]. Questo spostamento delle cose, questa nuova misura sono esattamente ciò che Kracauer chiama la loro «redenzione».

Kracauer cerca di riannodare i legami fra la sua infanzia e l'esilio nel quale vive: Proust, la fotografia e l'immagine nella pozzanghera lo aiutano a farlo. La fotografia lo riporta all'esilio. L'immagine dell'esiliato, che è sia quella del flâneur che quella del fotografo-cineasta, gli è sicuramente cara per evidenti ragioni biografiche, e darà a questo argomento ampio spazio nel sesto capitolo del saggio sulla storia, «Assuero, o l'enigma del tempo», che si conclude su riflessioni relative al primo piano proustiano e su questa frase: «In un certo senso la soluzione personale di Proust prefigura, o addirittura significa, questa fine che sfugge al pensiero, il momento immaginario nel quale Assuero, prima di scomparire, per la prima volta può gettare uno sguardo retrospettivo sui suoi vagabondaggi attra-

Intolerance *di David W. Griffith*

verso le epoche»[30]. Poco prima, in questo stesso libro, Kracauer utilizza un'altra immagine, presa a prestito dalla mitologia greca. Si tratta della storia di Orfeo che scende agli inferi per ridare la vita a Euridice. Anche lo storico deve compiere questa discesa (l'episodio dei tre alberi in *A la recherche* che, come fantasmi, chiedono di essere richiamati alla vita, è citato subito prima). Quando i morti che hanno risposto al suo richiamo arrivano alla luce del presente e lui si gira per il timore di averli perduti, li perde davvero. Ma «non si impossessa forse di loro per la prima volta proprio in quel momento, il momento in cui scompaiono per sempre, svanendo in una storia costruita da lui?»[31]. La fine dei tempi e dei fantasmi.

Coincidenza sorprendente, nell'ottobre del 1945 Chris Marker scrive un testo il cui titolo *Till the End of Time* (che è anche quello di un film di Edward Dmytryk) precorre quello del libro di Kracauer sulla storia. Questo breve testo (di sette pagine) sulla fine della seconda guerra mondiale non porta il segno di Auschwitz, ma quello della bomba atomica, che è l'altro grande crimine di questa guerra. Inizia con questa immagine: «All'altezza del marciapiede una condotta esplosa scolpiva getti d'acqua. A poco a poco un fantasma di città capovolta scavava la strada e degli omini, come sagome di carta ritagliate e spiegate, volteggiavano nel vuoto». La pozzanghera non appartiene a Kracauer più dell'analogia fra il fiume e la strada. L'immagine appartiene al bagaglio comune al quale ciascuno può attingere e non può non far riaffiorare nella memoria di chi ama il cinema tale o talaltra inquadratura, ad esempio, di *Sciopero* o *Anche i boia muoiono*. L'estetica di Kracauer non riguarda più la forma ma il materiale che costituisce la sostanza del film, la realtà. Questa realtà "fisica" è intaccata da una ferita irrimediabile. Cittadino del ventesimo secolo, Kracauer è davanti al riflesso nella pozzanghera e davanti alla brezza che sposta l'immagine che essa racchiude come il personaggio del racconto di Marker: «Un fantasma di città capovolta abitava la strada. [...] Pat scosse la testa, come per cacciar via, assieme alle gocce di pioggia, gli spettri morti e le scorie di questa strana, strana epoca».

(Traduzione di Gioia Costa)

[1] Il libro di Siegfried Kracauer, uscito nel 1960 con il titolo *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Oxford University Press, New York), è noto in Italia come *Film: ritorno alla realtà fisica* (Il Saggiatore, Milano 1962, traduzione di Paolo Gobetti). La recente riedizione, *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1995, che riproduce la precedente traduzione, fa riacquistare all'opera il titolo originario, trascurandone il sottotitolo (ndr).
[2] Siegfried Kracauer, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985, traduzione di Salvatore Pennisi; edizione originale: *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York 1969.
[3] Philippe Despoix, *Ethiques du désenchantement*, L'Harmattan, Paris 1995; Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer*, Editions de la Découverte, Paris 1994.

[4] *Teoria del film*, cit., p. 50.
[5] «Fu questa, per quanto ricordo, la mia prima velleità letteraria. Se poi la realizzassi o meno, non ricordo. Non ho dimenticato però il lunghissimo titolo che, appena tornato a casa dal cinema, buttai giù subito su un pezzo di carta: "Il film come scoperta delle meraviglie della vita quotidiana". E ricordo benissimo, come se fosse oggi, le meraviglie stesse»; ibidem.
[6] Ivi, p. 439.
[7] Ivi, pp. 363-364.
[8] Riportato da Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer*, cit., p. 101.
[9] *Teoria del film,* cit., p. 436.
[10] Siegfried Kracauer, *Strassen in Berlin und anderswo,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, edito in francese nel 1995, presso Le Promeneur, Paris, con il titolo *Rues de Berlin et d'ailleurs.*
[11] Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco. Dal* Gabinetto del Dottor Caligari *a Hitler*, Mondadori, Milano 1954, traduzione di Giuliana Baracco, Carlo Doglio; edizione originale: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, New York 1947.
[12] Cfr. ivi, pp. 194-199 e per *Teoria del film*, p. 25.
[13] Ivi, p. 243.
[14] Ivi, p. 197.
[15] Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo,* Marietti, Casale Monferrato 1984, traduzione di Sergio Montecucco; edizione originale: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976.
[16] *Teoria del film*, cit., p. 292.
[17] Ivi, pp. 335-336.
[18] Cfr. ivi, p. 374.
[19] «Le case, / dalla bruma allungate, fingevano due sponde d'un fiume in piena». Charles Baudelaire, *I fiori del male,* Rizzoli, Milano 1995, traduzione di Luciana Frezza, p. 229.
[20] Cfr. *Teoria del film*, cit., pp. 133-134, 315, 344.
[21] In *Teoria del film* pp. 329 e 427; in *Prima delle cose ultime*, cit., p. 145.
[22] *Teoria del film*, p. 112.
[23] *Prima delle cose ultime*, cit., p. 44.
[24] *Teoria del film*, p. 433.
[25] Ivi, pp. 68-69, 120, 192, 308, 320, 326.
[26] Ivi, p. 75.
[27] Ivi, p. 71.
[28] *Prima delle cose ultime*, cit., pp. 66-67.
[29] Pierre Macherey, *Per una teoria della produzione letteraria*, Laterza, Bari 1969, pp. 146-147.
[30] *Prima delle cose ultime*, cit., p. 130.
[31] Ivi, p. 145.

20

David Bordwell
Le illusioni della teoria

Quelli che oggi chiamiamo "Film Studies" esistono da una trentina d'anni. Verso la metà degli anni '60 i corsi sul cinema si sono rivelati una scelta congeniale per le facoltà umanistiche di tutti i college e le università nordamericani. Giovani professori di letteratura o di filosofia, loro stessi patiti della materia, hanno inaugurato corsi su Shakespeare e il cinema o sulle idee umanistiche in Ingmar Bergman, Satyajit Ray e Akira Kurosawa. Gli studi americani hanno cominciato a considerare i film alla stregua di indici delle correnti sociali di un periodo. Un'arte di massa aveva trovato una sua collocazione nella cultura di massa. Da allora, negli Stati Uniti e in Canada, successivamente in Gran Bretagna e in Scandinavia e più di recente in Francia e in Germania, teoria e storia del cinema sono entrate a far parte del mondo accademico. Sempre di più sono le case editrici universitarie che pubblicano libri sul cinema e sempre maggiore il numero delle riviste. Attualmente esiste un "campo" di Film Studies, per non dire una disciplina accademica qualificata.

Questo campo ha accolto molte scuole di pensiero, e un esame esaustivo non è proponibile in questa sede. Intendo invece indicare alcune delle idee principali che hanno ispirato lo sviluppo dei Film Studies nell'ambito accademico statunitense. Dopo aver passato in rassegna alcuni dei più importanti sviluppi precedenti gli anni '70, cercherò di delineare due vaste correnti di pensiero: la "teoria della posizione del soggetto" ["subject-position theory"] e il "culturalismo", che ritengo abbiano esercitato un'estrema influenza nel corso degli ultimi venticinque anni. Ne esaminerò i presupposti individuando cambiamenti e continuità.

La teoria della posizione del soggetto e il culturalismo sono due "Grand Theories", in quanto discutono di cinema inserendolo all'interno di schemi che cercano di descrivere o di spiegare a grandi linee la società, la storia, il linguaggio e la psiche. Per contro, c'è stata una terza, più modesta tendenza, che affronta una problematica di impianto più specificamente cinematografico, libera da implicazioni teoriche tanto onnicomprensive. Il mio saggio si concluderà con un'analisi di questo tipo di ricerca "intermedia" ["middle-level reserch"].

Un avvertimento prima di cominciare. In materia di teoria cinematografica si tende a individuare un maggior numero di scuole di pensiero di quelle da me prese in considerazione. La versione classica considera gli anni '70 come il periodo che vide l'emergere della semiotica, della psicoanalisi, dell'analisi testuale e del femminismo di impostazione cinematografica. Sempre secondo quest'ottica, i tardi anni '80 avrebbero invece portato alla luce poststrutturalismo, postmodernismo, monoculturalismo e "politiche dell'identità" quali gli studi gay-lesbici e derivati. Nel presente saggio, questi autorevoli movimenti sono posti all'interno delle tre tendenze onnicomprensive da me individuate. Considero ad esempio il femminismo accademico come una prospettiva all'interno della quale gli studiosi esaminano da un punto di vista critico gli aspetti della vita femminile all'interno degli ordini sociali (specialmente quelli patriarcali). Dalla prospettiva qui proposta, possiamo identificare la versione femminista della teoria della posizione del soggetto, le inflessioni femministe del culturalismo e i progetti femministi nell'ambito della tradizione di ricerca intermedia. Allo stesso modo, partendo da una qualsiasi di queste tre prospettive è possibile esaminare le questioni di identità postcoloniale.

Ammetto che a situare questi sviluppi all'interno di tendenze intellettuali più ampie si corre il rischio di lasciarsi sfuggire alcune delle loro sfumature e specificità. In compenso c'è il vantaggio di poter individuare affinità concettuali e connessioni storiche tra i vari approcci.

Antecedenti: l'autorialità

Nel 1970 i Film Studies in ambito accademico costituivano un settore ristretto, privo di un proprio "decoro". A uno studente universitario sveglio sarebbe bastata una vacanza estiva per leggere tutti i più importanti libri sul cinema scritti in inglese. La storia del cinema era trattata prevalentemente in rapporto allo sviluppo del "linguaggio cinematografico", rappresentato dai film canonici. La critica cinematografica – mai definita "analisi testuale" – si abbandonava per lo più a interpretazioni e giudizi incentrati su trame, personaggi e temi. E per i lettori anglofoni, la teoria cinematografica era ancora in gran parte dominio dei teorici "classici": Arnheim e Ejzenštejn erano ancora nomi prestigiosi e i saggi di Bazin erano stati tradotti solo di recente.

L'impianto concettuale in auge era l'autorialismo. I giovani critici dei «Cahiers du Cinéma» avevano sostenuto un'estetica dell'espressione personale nel cinema, e il "cinema d'arte" europeo del dopoguerra, affiancato dai grandi registi hollywoodiani emersi nel corso degli anni '50, diede impulso all'indirizzo autoriale, che finì per imporsi in tutto il mondo. Al pari della teoria sovietica del montaggio che l'aveva preceduto, esso cambiò il volto della teoria, della critica e della storiografia cinematografica. Dopodiché, giornalismo e cultura cinematografica si

Le bordate di Bordwell

David Bordwell è critico ben noto, soprattutto ai teorici di cinema. Nel corso di decenni si è imposto con testi solidissimi come Film Art *(scritto nel 1979 con Kristin Thompson),* The Classical Hollywood Cinema *(1985 con Janet Steiger e Kristin Thompson),* Narration in the Fiction Film, *(1985),* Making Meaning *(1989). La tesi (se di tesi si può parlare) del saggio che segue è in fondo quella cui Bordwell è stato fedele in tutta la sua opera critica: la teoria va benissimo, ma guai se essa diventa così autosufficiente e autonoma da divenire ideologica. Guai, insomma, se, come dice il poeta, dimentichiamo quante più cose la realtà ha da offrire rispetto alla "filosofia". Dopo il rivolgimento degli anni '60, e dopo quindi che gli studi cinematografici erano entrati con tutti gli onori nei curricula universitari (anche in Italia), gli studiosi della materia, non paghi di quella che molti di loro sentivano come una critica impressionistica o, al meglio, strettamente storica, pensarono bene di elaborare una teoria del cinema (anzi, molte).*
Non fu un'operazione spontanea, nel senso che il terreno di costruzione fu fornito dal pensiero europeo contemporaneo, specificamente francese, che soprattutto a partire dagli anni '60 si era spericolatamente espresso nei più diversi settori della conoscenza, dalla linguistica alla psicoanalisi, dall'antropologia culturale alla teoria politica vera e propria. In quegli anni successero cose importanti e anche molto diverse fra loro che la comune etichetta di "Sessantotto" ha contribuito a confondere invece di chiarire. In particolare, mentre negli Stati Uniti la rivolta aveva innescato l'emergere di forti movimenti di protesta sociali che nel giro di qualche anno avrebbero occupato con forza la scena politico-culturale americana (neri, sì, ma soprattutto gay e femministe), in Europa essa aveva dato la stura a nuovi modi di pensiero dei quali lo strutturalismo fu soltanto la punta di diamante. In altre parole, in America alcune cose cambiarono nella pratica, in Europa alcune cose cambiarono nella teoria. I due continenti, quindi, si trovarono a nutrire esigenze opposte: il primo a ricercare affannosamente un solido discorso teorico; il secondo ad agitarsi insoddisfatto della scarsa incidenza sociale che la rivolta aveva avuto (e in questa chiave, fra l'altro, si può leggere, almeno in Italia, il cosiddetto "Settantasette"). Quest'ultimo aspetto ora non ci riguarda e possiamo tralasciarlo.
La ricerca teorica americana, invece, è il quadro nel quale si inserisce l'oggetto del saggio di Bordwell. Ed è un saggio per molti versi nella migliore tradizione pragmatica anglosassone: attento all'importanza della teoria, ma anche molto concreto nelle sue conclusioni. Non faremo al lettore l'offesa di riassumerglielo. Più importante è sottolineare come per Bordwell la nascita e lo sviluppo di una teoria del cinema in America sono strettamente inquadrabili all'interno di un più ampio problema di teoria generale della comunicazione, della letteratu-

sarebbero per lo più concentrati sui registi e sul particolare mondo espresso dalle loro rispettive opere[1]. Negli anni '70, persino i cineasti commerciali scelsero i riferimenti e gli omaggi intertestuali che erano stati pratica comune tra i registi francesi della Nouvelle Vague[2]. In una prospettiva più ampia, comunque, la teoria autoriale rappresentò un interregno tra alcune discussioni chiave sul cinema condotte nei cinquant'anni precedenti. Di cinema si era parlato secondo due orientamenti: come di una nuova arte e come di una forza politica e culturale tipica della moderna società di massa. Bazin e i critici dei «Cahiers du Cinéma» possono essere considerati l'elemento di rottura rispetto alle discussioni incentrate sulla

ra, della cultura. Il cinema, insomma, senza alcuno "specifico", ma come fenomeno che partecipa di spinte e tendenze comuni al vasto campo della creatività. Bordwell non risparmia, peraltro, bordate d'ironia verso l'accademia e il suo complesso di colpa nell'ambito dei Film Studies, giungendo a asserire che, per puntellare gli studi autoriali allora in voga, l'implicazione di una teoria della significazione o dell'inconscio avrebbe servito bene la causa. Come che sia, l'analisi di Bordwell è precisa e sensata, anche se la sua idea di postmoderno e della critica affiliata a quell'ambito appare alquanto riduttiva e parziale: in pratica sembra che ne sia rappresentante solo Fredric Jameson e che la sua unica istanza consista nell'equazione – appunto jamesoniana – fra capitale multinazionale e conseguente frammentarietà. Allo stesso modo anche la definizione bordwelliana di Cultural Studies sembra alquanto ristretta, limitata com'è, nelle parole dell'autore, dalla sua nozione di cultura «come sede di lotta e contestazione fra gruppi diversi». Questi tuttavia non sono limiti personali del critico, ma segnali importanti di una situazione socioculturale americana che, per il momento, l'Europa non conosce, talché – e paradossalmente – l'accezione di Cultural Studies è molto più larga, che so?, in Italia di quanto non lo sia nel mondo anglosassone. Laddove infatti in America questi nascono e vengono concepiti in relazione al malessere di una società multiculturale, da noi si definiscono in termini di fertile incrocio di ambiti e discipline diverse all'interno delle strutture di riferimento gnoseologiche e epistemologiche caratterizzanti l'epoca specifica nella quale viviamo, postmoderna o altro che la si voglia chiamare. Dove Bordwell appare inattaccabile è nella serrata critica alla teoria del soggetto nata da una ricerca di identità in seno agli specifici gruppi cosiddetti minoritari, le cui pratiche di lettura del film hanno potuto tener banco per un certo tempo soltanto grazie alla confusione e al vuoto teorico (e diciamolo pure: anche alla debolezza e talvolta alla codardia) di un establishment accademico statunitense ancor oggi in non poca difficoltà. Mentre nel campo degli studi letterari questo ha portato a quella che è oggi nota come "revisione del canone", in ambito cinematografico – un vero parvenu dell'accademia – non c'era nulla da ristrutturare e dunque il terreno era aperto e disponibile per qualunque speculatore edilizio vi volesse costruir sopra non importa quale mostruosità. Come qualunque persona di intelligenza e buon senso, Bordwell non può non concludere che le "grandi teorie" è meglio lasciarle perdere e che prima di essere inserite in una sistematica le cose vanno studiate e approfondite. Ed è importante che la lezione ci venga non da un critico "impressionista", ma da uno studioso cui nessuno può rimproverare di non sapere che cosa è la teoria.

Franco La Polla

specificità del mezzo tipiche dell'estetica degli anni '20 e rispetto al programma politico di orientamento marxista di tanta cultura cinematografica a partire dalla fine degli anni '20. Allo stesso tempo, però, l'indirizzo autoriale rafforzò una delle premesse che avvaloravano molta dell'estetica tradizionale, formulata da Iris Barry nel 1926: «È chiaro che, rispetto a un qualsiasi film, il regista è l'uomo del destino, l'unica persona d'importanza suprema»[3]. La versione di Andrew Sarris di quella che lui definiva «teoria autoriale» si oppone all'orientamento di sinistra della teoria del montaggio e a molta della ricerca sociologica.

Intorno al 1970 comunque, con l'emergere degli studi universitari sul cinema, la versione umanistica dell'autorialismo cominciò a essere attaccata. C'era una nuova ambizione teorica, in gran parte riconducibile allo strutturalismo francese.

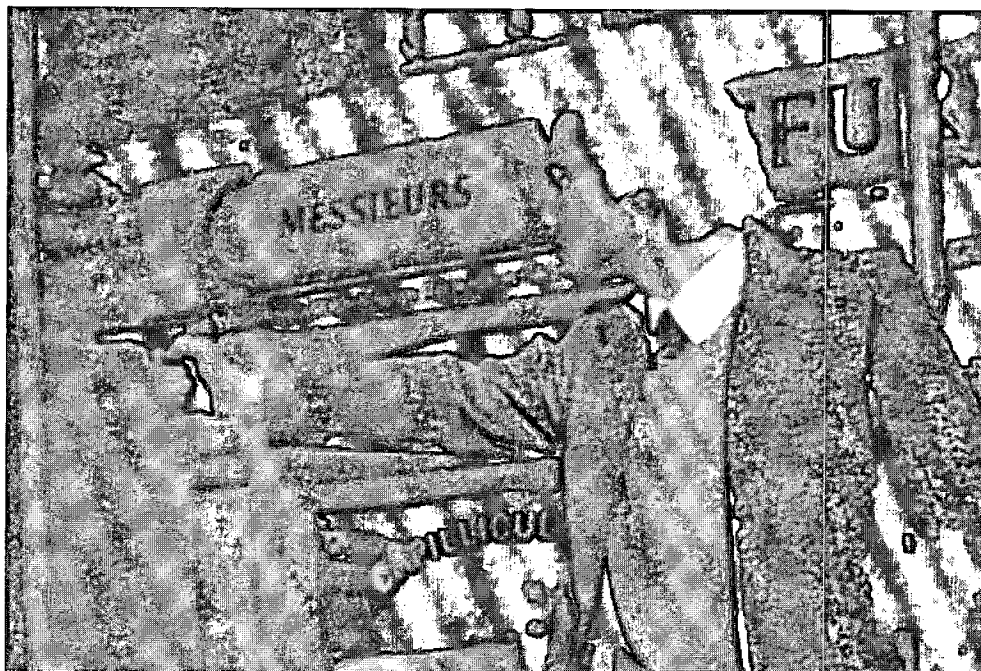
Alla fine degli anni ’60, questo diffuso movimento intellettuale andò rafforzandosi in Europa e nei paesi di lingua inglese. Quella di Claude Lévi-Strauss fu una tra le prime opere strutturaliste a essere tradotte e, nello stesso periodo, i circoli cinematografici angloamericani acquistarono maggiore dimestichezza con la semiologia strutturalista di Christian Metz.

Volendo, nello strutturalismo si poteva anche ravvisare una dimensione di critica sociale, soprattutto se applicato ai prodotti della cultura di massa. La traduzione inglese di *Miti d’oggi* di Roland Barthes offriva uno strutturalismo dal volto umano: irriguardoso dell’ideologia borghese, teso a mostrare come i mass-media spacciassero per natura l’artificio culturale. Da allora, gli insegnanti hanno utilizzato inserzioni pubblicitarie e programmi televisivi come manuali per erudire gli studenti su significanti e significati, codici e connotazioni.

Le teorie strutturaliste offrivano a una nuova generazione – per lo più legata ai movimenti politici degli anni ’60 – il modo di distinguersi dai suoi predecessori autorialisti. Inoltre, lo statuto teorico attraeva i giovani sensibili alle idee astratte. Gli studenti di francese, di filosofia e di letteratura comparata scoprivano che in un dipartimento o una facoltà di cinema potevano studiare cose altrove ancora non accettate. E naturalmente, in quanto movimento intellettuale, lo strutturalismo si presentava agli occhi dell’università con tutti i crismi per proporsi come disciplina in cerca di credenziali accademiche.

Come succede spesso, buona parte della capacità persuasiva di questa teoria non derivava da ragionamenti o argomentazioni astratti – cioè da teorizzazioni – ma piuttosto dalla sua applicazione a particolari gruppi omogenei di film. Benché i critici francesi avessero proposto delle varianti alla stilistica strutturalista, le idee più influenti vennero impiegate secondo il metodo ormai invalso del commento interpretativo. Un gruppo di critici che gravitavano attorno al British Film Institute di Londra, diedero vita a uno “strutturalismo autoriale” che metteva in luce un’opposizione binaria in Luchino Visconti, Don Siegel, John Ford e Howard Hawks[4]. Altri critici britannici fornirono delle analisi moderatamente strutturaliste di film western e di gangster[5].

L’apporto forse più duraturo fu quello di un modello interpretativo strutturalista che considerava il cinema come parente stretto del mito e del rito. Secondo Lévi-Strauss, funzione del mito è tradurre una contraddizione della vita sociale, come quella tra la vita e la morte, in termini simbolici, diciamo per esempio agricoltura e guerra. Il mito risolve queste contrapposizioni trovando un termine di mediazione: nel caso di agricoltura e guerra il compromesso della caccia. L’idea che un film offrisse una risoluzione immaginaria di alternative binarie, divenne un passe-partout della critica accademica. Thomas Schatz per esempio sostiene che, al pari del mito, i generi hollywoodiani sono rituali sociali che riproducono contraddizioni culturali chiave. Il fatto che i cineasti di Hollywood diano tanto peso alla conclusione del racconto sta a indicare l’importanza delle opposizioni tema-

Anna Magnani in Bellissima *di Luchino Visconti*

Jean-Pierre Léaud in Effetto notte *di François Truffaut*

tiche chiave, come uomo-donna, individuo-comunità, lavoro-gioco, ordine-anarchia. Allo scopo di risolvere tali contraddizioni, emerge una figura di mediazione[6]. Si può affermare che questo approccio binario all'interpretazione della struttura narrativa sia il lascito più durevole del "cine-strutturalismo".

Film Studies: 1975–1995

Lo strutturalismo allo stato puro in fondo si sarebbe rivelato un fenomeno effimero negli Stati Uniti. La metà degli anni '70 vide il fondersi di alcune correnti di pensiero in un insieme di precetti che si autodefinì Contemporary Film Theory, meglio nota come Film Theory tout court[7].

«New Left Review», «Screen», «Camera Obscura» e le riviste pubblicate dal British Film Institute diffusero tra i docenti anglofoni di cinema idee prese dal marxismo di Althusser, dalla psicoanalisi di Lacan, dalla semiotica di Metz e dall'analisi testuale. Nel periodo tra l'inizio e la metà degli anni '70, i teorici cinematografici francesi cominciarono a insegnare in programmi internazionali e i loro corsi trasformarono molti studenti americani e britannici in emissari delle nuove idee. Tale attività coincise con il diffondersi nella vita intellettuale angloamericana

dell'influenza di Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault e altri *maîtres à penser.* Le loro posizioni vennero assimilate da correnti più autoctone, soprattutto dal femminismo, come nel caso di *Psychoanalysis and Feminism* (1974) di Juliet Mitchell. La diffusione delle idee poststrutturaliste fu accompagnata da numerose spiegazioni; il caso più sintomatico è la traduzione, nel 1973, del *Vocabulaire de la psychanalyse* di Laplanche e Pontalis[8].

Come al solito, i risultati di tale attività mostravano una notevole varietà. Ma un nucleo comune esiste. Se vogliamo capire la "New Film Theory" dobbiamo partire dall'interrogativo che ne sta alla base: quali sono le funzioni sociali e psichiche del cinema? Allo scopo di dare una risposta, i teorici cinematografici costruirono una concezione del cinema su alcuni presupposti relativi all'organizzazione sociale e all'attività psichica. Tali presupposti trovavano a loro volta fondamento nel modo di concepire il "soggetto" nel linguaggio e nell'attività sociale.

Secondo tali teorie, il soggetto non è né la persona individuale né la percezione immediata che si ha della propria identità o del proprio io. Si tratta piuttosto di una categoria del sapere definita dalla sua relazione con gli oggetti e con gli altri soggetti. La soggettività non è l'identità personale o la personalità dell'essere umano; è inevitabilmente sociale. È una coscienza acquisita. La soggettività viene costruita attraverso sistemi di rappresentazione.

In questo quadro di riferimento, l'individuo biologico diviene un soggetto grazie al fatto che i suoi bisogni innati sono organizzati, gratificati e repressi dal processo di rappresentazione. Gli impulsi dell'individuo vengono riconfigurati come rappresentazioni mentali (volontà o desideri) e poi repressi o incanalati in schemi socialmente accettabili. Il soggetto è dunque scisso. Qualsiasi azione sociale richiede un agente conscio che agisca e parli da una posizione coerente; ma stando a Lacan tale unità si ottiene accettando due registri psichici: quello «immaginario», in cui il soggetto trova le rappresentazioni visive della propria unità postulata e della propria integrità corporea; e quello «simbolico», il registro che crea la differenza e la legge culturale. Althusser estende l'idea di rappresentazione all'ideologia, un processo che chiama in causa la soggettività unificata, base dell'agire conscio. L'ideologia può anche chiamare in causa processi inconsci promettendo l'impossibile: gratificazione del desiderio nel Simbolico, soddisfazione degli impulsi nell'identità alienata.

Allo stesso tempo, la soggettività è sempre all'opera e instabile. All'indicazione di Freud secondo la quale l'inconscio emerge nei sogni, nei lapsus, nelle battute di spirito, negli atti mancati o nei sintomi nevrotici, Lacan aggiunge che la repressione imposta dai sistemi culturali di rappresentazione è costantemente minacciata dall'erompere dell'inconscio. La posizione unitaria del soggetto va ricostruita momento per momento in tutte le azioni sociali. Al soggetto non si fa ricorso in un particolare momento: esso va mantenuto nel tempo.

È da una serie di presupposti di questo tipo che nascono le nuove convinzioni sul cinema degli anni '70 e di buona parte degli anni '80. Il cinema viene con-

siderato un sistema semiotico che rappresenta il mondo in testi per mezzo di codici convenzionali. Visto come sistema semiotico, il cinema coinvolgerebbe lo spettatore in quanto soggetto scisso, avviando un processo nel quale conscio e inconscio interagiscono.

L'interazione è stata spiegata in modi alquanto dissimili. Secondo Stephen Heath, il cinema incanala il desiderio offrendo identificazioni attraverso la vista – il registro dell'immaginario – controllate però dalle operazioni strutturanti e discriminanti del simbolico. Secondo Christian Metz, i codici cinematografici regolano l'impulso scopofilico e creano un'identificazione con la macchina da presa e con l'io di chi guarda in quanto soggetto trascendente, fatto di pura percezione. Secondo Laura Mulvey, il cinema classico mette in moto la scopofilia attraverso il voyeurismo, il feticismo e il narcisismo. Secondo un'altra variante, nota in seguito come "teoria dell'apparato", il cinema causa una regressione a un senso infantile di pienezza analogo a quello provocato da quanto Lacan definiva «stadio dello specchio». Si tratta di un periodo emblematico nello sviluppo in cui il bambino si riconosce, o piuttosto si misconosce nello specchio e comincia così a definire il proprio io narcisisticamente come corpo unificato e visibile[9].

Erano questi i modi in cui si trovava che il cinema dominante gratificasse il desiderio offrendo soddisfazioni socialmente accettabili attraverso codici cinematografici e pratiche enunciative. La maggior parte dei teorici riteneva che il processo rispondesse a fini ideologici. Attraverso la tecnologia cinematografica, la struttura narrativa, i processi "enunciativi" e particolari generi di rappresentazione (per esempio quella delle donne), il cinema costruisce posizioni del soggetto così come sono definite dall'ideologia e dalla formazione sociale. Per dirla con le parole di un teorico: «L'ideologia è definibile esattamente come il processo per mezzo del quale la soggettività umana assume l'aspetto esteriore di pienezza e di unità e inoltre [...] – riferendosi specificamente al cinema – una delle operazioni ideologiche fondamentali del cinema dominante è per l'appunto quella di dare al soggetto che guarda una posizione dall'apparenza unitaria»[10]. Secondo tale teoria, il cinema alternativo e di opposizione cerca di impedire identificazioni immaginarie, per offrire identificazioni alternative (per esempio film di "scrittura femminile") e "decostruire" i cardini ideologici del cinema dominante.

Direi che è questa, a grandi linee, la "teoria della posizione del soggetto" nata intorno alla metà degli anni '70. Certo non andò esente da contestazioni, ma nell'insieme venne recepita come l'elemento di punta dei Film Studies. Se da una parte i suoi effetti sulla ricerca storica furono minimi, dall'altra ebbe un impatto immediato sulla critica concreta. Per tutti gli anni '70 e '80, gli accademici che insegnavano cinema applicarono questa impostazione teorica ai film di periodi e provenienze più svariati.

Per ironia, subito dopo che gli accademici americani si furono lanciati in questa impresa, la teoria filmica di Lacan cadde in discredito in patria[11]. Nei paesi

Brigitte Bardot e Michel Piccoli in Il disprezzo *di Jean-Luc Godard*

anglofoni, gli approcci psicoanalitici continuano a esercitare una certa influenza, soprattutto nei progetti che hanno qualche affinità con la critica letteraria[12]. Nel complesso, comunque, la maggior parte degli studiosi contemporanei di cinema si comportano come se, nel corso degli anni '80, la concezione della posizione del soggetto avesse ceduto agli attacchi delle nuove tendenze.

Tutto sommato, le obiezioni non coglievano le manchevolezze logiche. I teorici cinematografici avrebbero ad esempio potuto rilevare che per costruire un soggetto attraverso il riconoscimento era necessario che una precedente conoscenza, e dunque un precedente stato di soggettività, avessero già avuto luogo: solo se l'individuo concepisce se stesso come soggetto può *riconoscersi* in una rappresentazione[13]. Allo stesso modo, accettare l'idea lacaniana dell'unità psichica come valida spiegazione della soggettività del singolo deve presupporre il *misconoscimento* che, stando a Lacan, accompagna tutti gli atti di autoconsapevolezza. Il che dà vita a un regresso infinito. «L'"Io" che analizza la perfidia dell'"Io"», nota Kate Soper, «dev'essere esso stesso traditore della verità»[14].

I teorici del cinema non hanno mai analizzato la teoria della posizione del soggetto in questi termini. Le obiezioni erano molto più pragmatiche. Le femministe e gli esponenti della sinistra cominciarono a discutere questa teoria che di fatto non

spiegava in modo soddisfacente come gli attori sociali potessero criticare l'ideologia e opporvisi. Si diceva spesso che non c'era posto per l'"agire" all'interno di una impostazione teorica in cui le rappresentazioni ideologiche condizionavano così decisamente la soggettività[15]. I postmodernisti ribattevano che l'io unificato eventualmente prodotto dall'"apparato" era una finzione; nel mondo contemporaneo, soggettività multiple e scisse erano all'ordine del giorno.

La teoria della posizione del soggetto venne anche tacciata di antistoricità. Prima del 1970, di fatto non esistevano in inglese opere di storia del cinema al livello imposto dagli storici in altri campi. Lentamente le cose cominciarono a cambiare. Anche se spesso la si accusò di essere empirica e positivista, fu impossibile ignorare questa nuova operazione storiografica. Di conseguenza, una delle spinte polemiche chiave degli anni '80 fu lo sforzo di "storicizzare" la teoria. Il risultato più diffuso di queste critiche fu la tendenza culturalista. Nel mondo accademico degli anni '90, la parola "cultura" è diventata quello che le Toyota sono per il mercato automobilistico, ma è un temine dal quale non si può prescindere. I teorici hanno cominciato a sostituirlo con "ideologia" e "società". "Cultura" ha finito di fatto per abbracciare tutte le sfere dell'attività sociale, soprattutto quelle che il marxismo ortodosso avrebbe considerato parte della "sovrastruttura".

Del resto le stesse ricerche sulla dimensione culturale del cinema non rappresentavano una novità. L'interesse mostrato dalla teoria della posizione del soggetto per gli effetti ideologici del cinema può essere considerato come un riemergere delle controversie precedenti gli anni '50 sull'uso del cinema per manipolare la società. E la "cultura" era all'ordine del giorno nei primi decenni del secolo. Kracauer, Benjamin e Brecht non erano gli unici interessati alla relazione tra cinema e cultura; lo stesso valeva anche per Gilbert Seldes, Ruth Benedict, Margaret Mead e Gregory Bateson. In campo autoriale, l'argomento fu affrontato da Andrew Sarris e da alcuni membri del gruppo «Movie». Inoltre, la rivista francese «Positif» fuse una versione dell'estetica autoriale con una sorta di anarco-sinistrismo surrealista. Sebbene il sorgere dei Film Studies come disciplina accademica si sia avvalso dei principi autoriali, ha altresì rafforzato l'indagine sulle funzioni politiche e culturali del mezzo. L'autorevole studio di Henry Nash Smith sul mito dell'Ovest americano, *Virgin Land*, fornisce un prototipo per un approccio culturale al western e altri critici in Gran Bretagna e negli Stati Uniti hanno esplorato le attrazioni di massa e le tradizioni sociali di altri generi[16].

Il culturalismo dei Film Studies contemporanei, tuttavia, teorizza con maggiore consapevolezza. In contrasto con la teoria della posizione del soggetto, sostiene che i meccanismi culturali invalsi controllano le funzioni sociali e psichiche del cinema.

Possiamo distinguere tre grandi filoni della teoria culturalista. Esiste quello che potremmo definire il culturalismo della scuola di Francoforte, secondo il quale il pensiero illuministico e la società industriale hanno trasformato la vita

pubblica e privata nel corso degli ultimi due secoli. Gli studiosi di questa tradizione postulano un cambiamento nell'esperienza sociale a opera della mercificazione, delle relazioni di mercato e di altri processi associati alla modernità. Questa tendenza prende le mosse da Benjamin, Kracauer, Jürgen Habermas e Oskar Negt.

Il postmodernismo rappresenta un secondo filone culturalista. I pensatori postmodernisti ritengono che la vita contemporanea sia caratterizzata dal dominio del capitale multinazionale e da una corrispondente frammentazione – piacevole o alienata – dell'esperienza. Analizzando il cinema, i postmodernisti si concentrano sulla capacità dei mass media di dar vita a una serie infinita di spettacoli di intrattenimento. Per gli studiosi umanisti il filone postmodernista è probabilmente cristallizzato negli scritti di Fredric Jameson, critico del postmodernismo e al tempo stesso suo influente divulgatore.

Mia Farrow in La rosa purpurea del Cairo *di Woody Allen*

La versione forse più incisiva del culturalismo è quella nota sotto il nome di “Cultural Studies”, che concepisce la cultura come sede di lotta e contestazione tra gruppi diversi. Una cultura è vista come una rete di istituzioni, rappresentazioni e pratiche che producono differenze di razza, eredità etnica, classe, preferenze sessuali e così via. Tali differenze giocano un ruolo centrale nella produzione di significato. Come dice un manuale di Cultural Studies: «La cultura è vista come la sfera in cui la classe, il genere, la razza e altre ingiustizie sono naturalizzate e rappresentate in forme che separano (nei limiti del possibile) la connessione tra queste e le disparità economiche e politiche. Per contro, la cultura è anche il mezzo tramite e attraverso il quale vari gruppi sottomessi vivono e si oppongono alla loro sottomissione»[17].

I Cultural Studies, il postmodernismo e il culturalismo della Scuola di Francoforte si opponevano tutti alla teoria della posizione del soggetto offrendo

motivazioni ugualmente fondamentali del sapere e dell'agire. È tipico del culturalismo considerare gli agenti sociali come partecipanti a molte attività; di conseguenza l'identità di un agente si forma nella e attraverso la sovrapposizione di diverse pratiche sociali. Per giunta, sostiene la maggior parte dei culturalisti, la gente non si lascia "abbindolare" dal Simbolico. La loro soggettività non si forma interamente sulla base della rappresentazione; non sempre come soggetti sono imprigionati in una posizione statica; sono agenti molto più liberi di quanto non creda la teoria della posizione del soggetto.

Le pratiche sociali, aggiunge il culturalismo, possono essere comprese solo in termini storici. Ma le versioni della storia proposte non sono le "grandi narrazioni" di tanta tradizione accademica. Sono invece le "microstorie" a segnare i discorsi e le pratiche degli agenti in certi momenti: nei punti cruciali della modernità, o nel corso della nostra postmodernità, o nei momenti in cui le sottoculture lottano con la cultura dominante.

Il culturalista ha cercato di distinguersi dalla teoria della posizione del soggetto sottolineando che oggetto di studio non sono i *testi* (dominanti, di opposizione o d'altro tipo) ma piuttosto gli *usi* che se ne fanno. Sicché i culturalisti d'ogni sorta promuovono studi sulla ricezione, dove il programma culturale degli uditori spesso contempla la visione di film. In realtà, nell'ottica dei Cultural Studies, l'idea di film sovversivo ha dato vita al concetto di lettore resistente. Invece di individuare significati diversi nei testi, il culturalista può individuarli tra gli uditori. Il lettore resistente può essere letto. E la lettura di tali lettori può essere essa stessa "storicizzata" esaminando le campagne pubblicitarie dei film, le circostanze in cui escono, e gli svariati discorsi che circolano in una cultura.

Negli Stati Uniti, il culturalismo emerse quando la teoria della posizione del soggetto fu attaccata dal poststrutturalismo di Derrida e dell'ultimo Barthes. Grazie al forte sostegno di femminismo, gruppi gay-lesbici-bisessuali, sinistra non ortodossa, estetica postmodernista e movimenti multiculturali, la tendenza culturalista è divenuta una forza fondamentale nei circoli intellettuali angloamericani. Di fatto ogni settore umanistico alimenta oggi un proprio ramo culturalista. Il culturalismo è diventato una componente di quella che la stampa americana ha definito "political correctness", e gli ideologi neoconservatori l'hanno presa di mira, a volte con accanimento, considerandola parte di un programma propagandato dai "radicali a vita".

Che cosa ha fatto sì che la tendenza culturalista fosse assimilata tanto rapidamente? Il successo della teoria della posizione del soggetto ha abituato gli studiosi di cinema alla necessità di una "Grand Theory" e il culturalismo ha offerto un candidato plausibile. Basa anch'esso le proprie conclusioni riguardo ai media su una interpretazione più ampia di società, pensiero e significato.

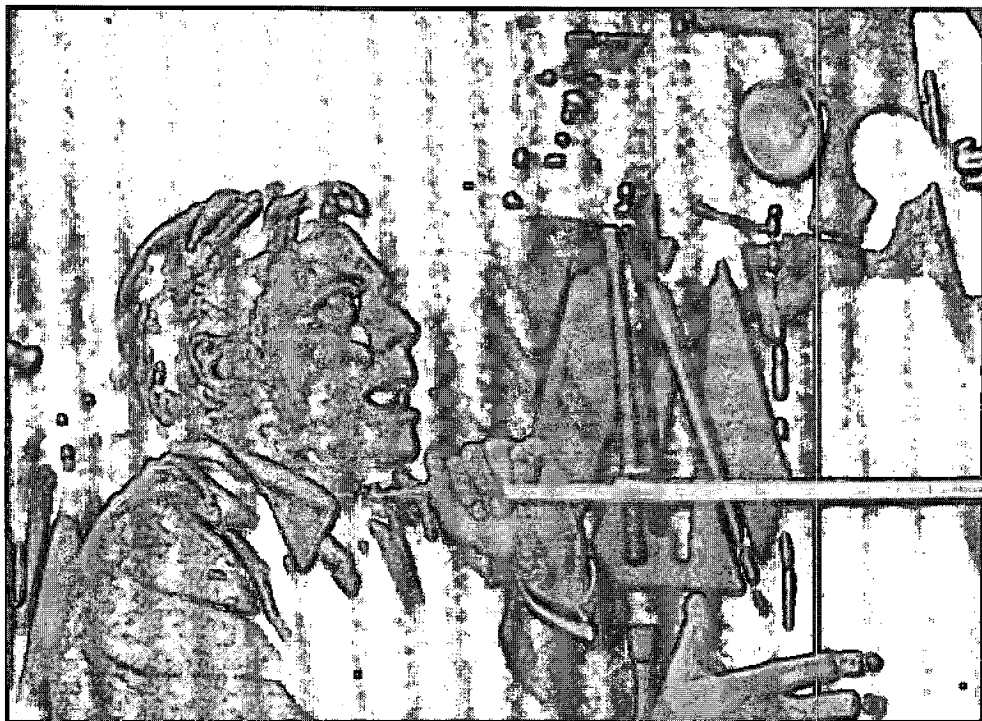
Allo stesso tempo, è probabile che l'arrivo del culturalismo sia stato in qualche modo un sollievo. In linea di massima la sua teoria è meno complicata e filosofi-

David Hemmings e Vanessa Redgrave in Blow-up *di Michelangelo Antonioni*

camente ambiziosa di quella dei suoi predecessori. Naturalmente Adorno e Habermas non sono proprio delle letture da spiaggia; ma la maggior parte delle teorie culturaliste, soprattutto quelle smerciate dai pensatori britannici, sono molto meno rigide e di più facile utilizzo della teoria della posizione del soggetto. Costretto alla scelta, chi non preferirebbe sforzarsi di capire Raymond Williams piuttosto che Lacan, o *America* di Baudrillard invece che *La rivoluzione del linguaggio poetico* di Julia Kristeva? La vicinanza del culturalismo al "commento culturale" praticato da giornalismo e saggi belletristici lo rende appetibile, accessibile e facilmente insegnabile.

Sia la teoria della posizione del soggetto che il culturalismo si sono presentati come dottrine criticamente impegnate: demistificando le relazioni di potere come appaiono nei media, pretendono di offrire gli strumenti per smantellare i sistemi sociali ingiusti. Eppure i fautori dei Cultural Studies possono vantare una politica più pratica. I teorici della posizione del soggetto potrebbero essere accusati di pessimismo sinistrorso. I promotori della teoria degli anni '70 sostenevano che qualsiasi tentativo di cambiamento sociale deve fare i conti con i modi in cui i sistemi semiotici hanno "sempre e già" creato soggetti ubbidienti. Le femministe per esempio venivano sollecitate a capire come, all'interno della società patriarcale, le identifica-

zioni dell'immaginario mantenessero la differenza sessuale. Venivano esortate ad adottare i sessisti Freud e Lacan in modo strategico, come analisti della società patriarcale. Una simile teoria, formulata sulla scia delle battaglie perse degli anni '60, era più diagnostica che normativa[18]. Emerse in un periodo in cui spiegare perché le rivoluzioni falliscono aveva un'importanza di gran lunga maggiore che dimostrare come fosse possibile ribellarsi con successo.

Anche i Cultural Studies sono impegnati nel cambiamento sociale, ma offrono un programma più concreto. Le attività quotidiane della gente qualunque sono intese come complessi negoziati con le forze che hanno di fronte. E si ritiene che spesso il pubblico, nelle sue strategie per appropriarsi della produzione popolare, legga fuori dagli schemi in un modo molto più efficace di quello degli accademici confinati nelle biblioteche. Inoltre, intorno alla teoria della posizione del soggetto aleggia un velo elitario inestirpabile, mentre il culturalismo è, almeno in molte delle sue varianti, orgogliosamente populista. Per molti suoi promotori, impegnarsi politicamente attraverso i film di avanguardia è molto meno auspicabile che produrre resoconti attendibili di come la "gente reale" legge i mass media.

Carl Bohem in L'occhio che uccide *di Michael Powell*

È fuor di dubbio che il culturalismo ha fornito agli studiosi dei media una sorta di legittimazione. Studiando i media e gli spettacoli televisivi si pensa di poter contribuire alla lotta politica nell'interesse dei diseredati.

Il culturalismo ha reclutato adepti anche per una ragione più semplice. Verso la metà degli anni '80, la teoria della posizione del soggetto era diventata sterile a furia di ripetersi. La teoria sosteneva che alcuni meccanismi occulti – semiotici, ideologici e psichici – producessero effetti percettibili. E postulava una gamma ristretta di cause o funzioni: questo film o quello spettacolo televisivo trasformavano sempre l'Immaginario in Simbolico o mettevano l'individuo nella posizione di soggetto consapevole e desiderante. Tutto il resto erano dettagli. Molti culturalisti si sono opposti a un simile artificio esplicativo "totalizzante".

Il successo del culturalismo è dovuto in parte a una svolta verso interpretazioni più aperte, diffuse e non lineari di quanto i teorici della posizione del soggetto potessero ammettere. Uno dei più importanti culturalisti scrive che la teoria «concettualizza la cultura come interrelata con tutte le pratiche sociali; e tali pratiche, a loro volta, come forme comuni dell'attività umana: prassi umana dei sensi, l'attività attraverso la quale uomini e donne fanno la storia»[19]. Una simile apertura non solo fornisce al culturalismo un oggetto di studio su vasta scala, sottoscrivendo il suo status di Teoria Globale, ma fornisce anche il critico, il teorico o lo storico di un'ampia gamma di materiali di ricerca per produrre anamnesi o microstorie.

Un altro studioso sostiene per esempio che pensiamo non in termini di questo o quel film ma piuttosto di "evento cinematografico" – tutte le istituzioni, attività, testi e agenti che potrebbero riguardare il cinema. Sia la produzione che la ricezione cinematografica si manifestano «in un infinito spazio culturale [...]. L'evento cinematografico è costituito da un interscambio continuo, che non comincia né finisce in un punto preciso»[20]. Il concetto di "interscambio" sembra comprendere causa, effetto, funzione e scopo. L'obiezione che si può muovere a una simile idea è che non fa che riaffermare la solita verità umanistica trita e ritrita secondo la quale tutto è connesso a tutto. Ma presenta il vantaggio istituzionale di avvalorare un'enorme varietà di progetti di ricerca.

In pratica i culturalisti limitano i loro progetti, soprattutto utilizzando razza-classe-genere come euristica per classificare fattori causali, o applicando tacitamente principi intuitivi di spiegazioni funzionali. Eppure, una delle ragioni per cui gli studi sul cinema contemporaneo appaiono pluralistici è che il culturalismo consente di fatto alla gente di studiare qualsiasi periodo e di scoprirlo ricco di avvenimenti. E tali rivelazioni – aneddoti bizzarri e divertenti; osservazioni sorprendenti candidamente fatte da agenti storici; brillanti esempi di spettacolo decentrato, resistenza antiegemonica o gli sconvolgimenti della modernità – emanano un fascino di cui la teoria della posizione del soggetto, più austera e incentrata sul testo, era priva.

Elementi di continuità: premesse dottrinali

Il culturalismo ha reclutato tanti adepti anche per un'altra ragione che vale la pena di esaminare in maniera particolareggiata. Visto il suo esplicito disaccordo verso la teoria della posizione del soggetto, è facile vedere nel culturalismo un momento di rottura. D'altra parte, se ha attirato tanti seguaci è anche perché sotto molti aspetti prosegue il programma dell'indirizzo precedente.

Naturalmente, molti degli studiosi che applicano la teoria e l'interpretazione culturaliste, in precedenza avevano sostenuto la teoria della posizione del soggetto. «Sto passando decisamente ai Cultural Studies» è diventato un luogo comune da chiacchiere del dopo conferenza. Di conseguenza dovremmo aspettarci degli elementi di continuità tra le due prospettive.

Ovviamente gli studiosi che rivedono le loro posizioni non hanno modificato le loro convinzioni da cima a fondo. Una tendenza intellettuale che desideri guadagnare degli adepti farà riferimento a un terreno comune: presupposti condivisi e pratiche abituali.

Consideriamo anche il sovrapporsi delle bibliografie. Saussure, Lévi-Strauss, il Barthes dei *Miti d'oggi* e altre fonti dello strutturalismo più ortodosso, rientrano tuttora tra le letture dei culturalisti. Inoltre, alcuni studiosi, cercando di sintetizzare i legami tra la teoria degli anni '70 e la tendenza culturalista, implicitamente li riconoscono. Simili tentativi di solito non dimenticano di segnalare le importanti conquiste fatte dalla psicoanalisi di Lacan o dalla semiotica di Metz[21].

Soprattutto, esistono profondi elementi di continuità nella dottrina e nella pratica. Nel presente capitolo mi concentrerò su quattro elementi della prima; nel successivo, su quattro della seconda. Noteremo a volte le istanze della posizione del soggetto diluite e mitigate nella versione culturalista. Ma rimangono importanti, seppure tacite, concordanze.

1. Le pratiche e le istituzioni umane, sotto tutti gli aspetti significativi, sono costruzioni sociali. Il teorico della posizione del soggetto ritiene che le strutture sociali sovrappongano agli esseri umani categorie storicamente definite, "costruendo" così soggetti nella rappresentazione e nella pratica sociale. Allo stesso modo, secondo il culturalista, la vita sociale e gli agenti che la vivono sono in un certo senso "costruiti", anche se le reti causali sono complesse: la cultura è una costruzione sociale fatta dai suoi agenti; allo stesso tempo, i processi sociali costruiscono la cultura; e i soggetti sociali sono essi stessi costruzioni della cultura.

Un costruttivismo del genere, che può essere fatto risalire per lo meno fino a Nietzsche, permea gli studi umanistici. Tale premessa ha spesso una sfumatura relativistica, poiché alcuni pensatori sostengono che, siccome la vita sociale è costruita culturalmente, tutto il pensiero e le abitudini sociali sono indefinitamente

variabili e dunque in un certo senso arbitrarie.

Eppure una versione estrema del costruttivismo sociale finisce per negare se stessa. Se tutti i sistemi di pensiero sono costruiti culturalmente, lo stesso vale per la teoria della costruzione culturale. Come può questa allora pretendere che le sue interpretazioni siano più attendibili o valide di quelle di qualsiasi altra teoria? Detto più esplicitamente: come può l'intellettuale sostenere che le attività degli altri sono costruzioni culturali e pretendere che la propria posizione non lo sia? Una critica analoga si applica alla posizione relativista. Se le credenze sono relative a una cultura, allora la credenza nel relativismo deve esserlo rispetto alla nostra; ma in tal caso quella dottrina non può pretendere di giungere a verità assolute rispetto a credenze, relative o meno, di altre culture. Per quanto mi è dato sapere, nessun teorico cinematografico si è interessato alle contraddizioni insite nelle premesse del costruttivismo radicale.

Jerry Lewis nel suo Jerry 8 e 3/4

Un costruttivismo radicale è limitativo anche sul piano empirico. Le regolarità universali o interculturali possono giocare ruoli importanti nella nostra spiegazione dell'azione umana. Con tutta probabilità gli studiosi si limitano a ignorare le caratteristiche interculturali del cinema perché temono che la cosa li vincolerebbe necessariamente a cause biologiche o "essenzialiste": un timore privo di fondamento (come cerco di dimostrare in un altro saggio[22]). L'ironia è che la maggior parte degli studiosi accademici di cinema che, come la maggior parte degli umanisti, nutrono una profonda diffidenza nei confronti delle scienze sociali, di fatto condividano con gli scienziati sociali il presupposto che il comportamento umano è quasi completamente determinato dall'ambiente. Tale premessa porta a esasperare le differenze tra individui, gruppi e culture e a evitare di indagare nelle aree di convergenza[23].

Gena Rowlands e Ben Gazzara in La sera della prima *di John Cassavetes*

2. Per capire come lo spettatore interagisce con i film è necessaria una teoria della soggettività. Il concetto fondamentale della "Film Theory del 1975" è che l'individuo è costruito come soggetto, sia dal punto di vista sociale che da quello epistemico. Il soggetto è, chiaramente, un ruolo nel sistema sociale – lavoratore, proprietario, intellettuale – e la "posizione" del soggetto può essere compresa in relazione alla lotta di classe. Più radicale è la tesi secondo la quale il soggetto è costruito anche come essere intelligente posto di fronte a una realtà apparentemente oggettiva. In questo senso, diventare un soggetto significa acquisire la capacità di affrontare delle esperienze e nutrire delle credenze.

L'obiettivo qui è il cosiddetto soggetto cartesiano, concepito per ipotesi come sede pienamente consapevole di sé di un sapere indubbio. Lacan sosteneva che l'io cartesiano era il prodotto di un particolare momento storico e che era minacciato dalla scoperta freudiana dell'inconscio. Freud ha dimostrato che l'ego (*moi* o "io") si conquista solo tramite la repressione. Per dare solidità a questo argomento a livello filosofico, Lacan "ontologizzò" Freud intendendo l'io non semplicemente come agente *psichico* bensì come componente della categoria *filosofica* del soggetto[24]. La soggettività, frutto della relazione tra gli impulsi e le sfere immaginaria e simbolica, era un presupposto indispensabile all'attività psichica, e per

giunta un presupposto controverso. L'io, come agente autocosciente unificato, era solo una parte del soggetto "scisso", basato su una mancanza fondamentale.

Althusser arrivò a sostenere che alcune istituzioni sociali (gli apparati dello stato ideologico) creano ideologie che costruiscono e mantengono un senso di unità soggettiva e di autocoscienza, riaffermando la fede nell'unità dell'io e nella possibilità dell'azione volontaria. L'ideologia si manifesta così in sistemi rappresentativi che "posizionano" il soggetto. È la rappresentazione stessa a creare il terreno di conoscenza e esperienza.

Può apparire strano che il culturalismo abbia ereditato una simile combinazione esoterica di filosofia antirazionalistica, di psicoanalisi non ortodossa e delle opinioni spesso mutevoli del filosofo ufficiale del Partito Comunista Francese. Eppure il soggetto del soggetto persiste. Il che ritengo sia in gran parte imputabile al fatto che la maggior parte dei teorici fondono la categoria del *soggetto* con quella dell'*individuo*. Per i seguaci puristi della teoria del 1975, il soggetto è una categoria che consente alla conoscenza, all'esperienza e all'identità di manifestarsi all'interno di pratiche significative, anche se quella conoscenza è duplice e quell'esperienza basata sulla repressione o sulla regressione. Il soggetto è il terreno che rende possibili significato, differenza e piacere. Per contro, l'individuo è un'entità capace di entrare nella condizione di soggettività[25].

Ma questa visione rigorosa emerge raramente dagli scritti impostati secondo la teoria del 1975. Lo stesso termine *posizione del soggetto* ha incoraggiato la maggior parte degli studiosi a trattare il soggetto come agente – tu, io, un personaggio, la macchina da presa – che può occupare un posto. Inoltre, le esigenze della sintassi, che rendono il soggetto epistemico o psicoanalitico "soggetto" anche di una frase, implicano che il soggetto sia un agente individuato. E così in tutto il corpus della teoria della posizione del soggetto è possibile individuare un'oscillazione tra il soggetto concepito come *terreno* filosofico-psicoanalitico-ideologico della conoscenza o dell'esperienza e il soggetto concepito come *il singolo che* conosce e fa esperienza: autore, personaggio, analista, teorico, o qualsiasi altro agente personificato. Così dopo aver dichiarato che «il soggetto è determinato dai segni», Kaja Silverman afferma che «le connessioni che producono significato possono essere create solo nella mente del soggetto»[26].

L'idea di soggetto-come-individuo si ritrova anche nei testi culturalisti. Un critico sostiene che *Salaam Bombay!* contribuisce a «definire il soggetto indiano secondo i termini dettati dai codici di rappresentazione occidentali»[27]. Ne deriva un dibattito su come i personaggi e il loro mondo vengono rappresentati. Allo stesso modo Thomas Waugh suggerisce che nel cinema omosessuale è possibile localizzare un «soggetto invisibile» dietro la macchina da presa – il produttore e lo spettatore – come pure soggetti visibili nei tipi che rappresentano i personaggi omosessuali (efebo, regina, artista, ecc.)[28]. A livello teorico, la concezione culturalista del soggetto si è dimostrata sorprendentemente "cartesiana", o addirittura precartesiana[29].

Trattando i soggetti come individui consapevoli in grado di assumere dei ruoli, i culturalisti possono riaffermare una componente chiave della loro teoria: la libertà dell'agente sociale. Il teorico postmoderno Jim Collins suggerisce per esempio che «l'attività *del* soggetto è importante quanto l'attività *sul* soggetto, mentre in passato le idee sul soggetto hanno messo in risalto solo la seconda. Il bombardamento di messaggi contrastanti *costringe* il soggetto individuale a impegnarsi in processi di selezione e sistemazione»[30]. Un purista della posizione del soggetto, sempre che ne sia rimasto qualcuno, potrebbe replicare che solo se uno fosse già posizionato *come* soggetto dell'ideologia – vale a dire già costituito come esempio di esperienza autocosciente – sarebbe in grado di afferrare, selezionare e sistemare i messaggi che gli arrivano. Un critico indifferente all'una e all'altra idea del soggetto potrebbe semplicemente far notare che il concetto di agente che opera una scelta dietro costrizione non è altro che un truismo della teoria sociale.

3. La reazione dello spettatore al cinema dipende dall'identificazione. Per il teorico della posizione del soggetto, quest'idea implica la convinzione che tutti i modi di comunicare, costituendo un interscambio tra un soggetto e un altro, richiedono che abbia luogo qualcosa di simile all'identificazione. Ciò avviene tanto nel

Peter Falk e Susan Sarandon in I protagonisti *di Robert Altman*

linguaggio che nella percezione. Lacan insiste sul fatto che l'identificazione è la base della soggettività, visto che l'"Io" può essere afferrato solo nell'altro e attraverso l'altro. Lo «stadio dello specchio», nel quale il fanciullo forma un abbozzo dell'io guardando la propria immagine riflessa, è il primo passo verso questa identificazione basata sull'altro. Sulla scia di Lacan, la Film Theory del 1975 affermava che i regimi di significato frutto di costruzione sociale, noti come sfera simbolica, rafforzano e governano l'identificazione immaginaria. Nella dottrina di Althusser, l'ideologia costruisce il soggetto come luogo di inintelligibilità tramite un' "interpellazione" o richiamo («Ehi tu!») immaginari e tramite una concomitante naturalizzazione di quanto viene rappresentato.

Secondo questa concezione, i sistemi pittorici interpellano i soggetti organizzando la visione in modo da provocare una "visuale" trasparente e non problematica. Questa percezione pura è alla fonte dell'illusione del soggetto onnipercettivo celebrato, secondo gli strutturalisti, dalla filosofia idealistica e fenomenologica. In realtà, però, tale soggettività corrisponde in certo qual modo all'identificazione immaginaria e al misconoscimento che Lacan identifica nello stadio dello specchio. È questa identificazione immaginaria che garantisce l'illusione della realtà e di un soggetto interamente presente.

A quanto pare, dunque, il "posizionamento" del soggetto da parte del cinema si basa su una serie di identificazioni: con i personaggi, la macchina da presa, un soggetto trascendentale o con la stessa posizione del soggetto unificata. Al limite, insita nella concezione metziana dell'"enunciazione" cinematografica, c'è la pretesa che identificandosi con l'*histoire* filmica anziché col *discours* enunciatorio, lo spettatore abbia l'illusione di essere lui stesso a creare il film. Una psicoanalista femminista osserva: «Per il lettore di narrativa, credere di essere il creatore del testo non è facile quanto lo è per lo spettatore di cinema credere di essere lui a creare le immagini sullo schermo»[31]. La teoria della posizione del soggetto ha sempre concepito l'identificazione in questo modo estremo e estremamente inattendibile. (Se gli spettatori credessero davvero di creare immagini cinematografiche, non spenderebbero un soldo per andare al cinema).

Per i seguaci dei Cultural Studies, l'identificazione ha rappresentato un concetto più lineare. Cogliendo caratteristiche legate alla razza, alla classe sociale, al genere o altri attributi sottoculturali, lo spettatore si identifica con le figure sullo schermo o con i modelli culturali offerti dal film. John Fiske per esempio sostiene che alcune donne che guardano i personaggi femminili *di conseguenza* si impegnano in un'identificazione attiva. In tale processo, lo spettatore è indotto a «completare il significato del personaggio o dell'episodio dalla propria conoscenza di sé. Chi guarda non è tanto un soggetto dell'ideologia dominante quanto uno che ha il controllo del processo di identificazione e dunque dei propri significati»[32]. Ancora una volta, il soggetto che si misconosce, della Film Theory del 1975, è diventato un agente sociale attivo e autoconsapevole.

La nozione di identificazione, ereditata dalla critica cinematografica precedente (i critici autoriali sottolineavano come Hitchcock ci facesse "identificare" con i personaggi), resta poco chiara sia nei testi sulla posizione del soggetto che in quelli culturalisti. Io guardo un film. Se sto dalla parte di un personaggio femminile o mi identifico con lei; se vedo le cose dalla sua ottica, o scopro il contenuto dei suoi pensieri, o condivido l'ampiezza e la profondità delle sue cognizioni, o ne approvo atteggiamenti, giudizi e valori; se mi viene da pensare a cosa farei al posto suo o individuo il sovrapporsi delle nostre rispettive credenze, o semplicemente desidero che i suoi sforzi abbiano un esito positivo per ragioni tutte mie – in tutti questi casi, il critico direbbe che mi identifico col personaggio. Si potrebbe obiettare, come hanno fatto Noël Carroll e Murray Smith, che, riferito a una casistica così ampia, il concetto è decisamente troppo vago e ambiguo[33]. Non c'è motivo di aspettarsi che tutte queste attività dello spettatore abbiano cause e funzioni simili.

Più di recente, le teorie femministe sono risalite al concetto freudiano di fantasia per sostenere la necessità di riconoscere la polivalenza del bisogno di identificazione. L'uomo può identificarsi coi personaggi femminili, la donna con quelli maschili, entrambi possono identificarsi con animali e così via[34]. Questa conclusione dettata dal buon senso, che certo non è una novità per la teoria letteraria tradizionale, non impedisce alla cambiale teorica di scadere. Il teorico deve ancora chiarire di quale identificazione si tratti e perché abbiamo bisogno di un tale concetto per spiegare gli effetti del cinema.

Almeno una teorica femminista ha avanzato l'ipotesi che lo spettatore possa identificarsi non solo con i personaggi ma con «l'intera scena, o con la stessa narrazione»[35]. Dobbiamo perciò considerare la possibilità che uno spettatore, difronte a un paesaggio di John Ford, si identifichi con «l'intera scena» della Monument Valley. Ma in tal caso non ci sarebbe una sola reazione al mondo di un film che *non* sia di identificazione. E, come se il concetto non fosse già ridotto all'osso, i teorici della posizione del soggetto qualificano tutti questi processi miranti al personaggio come «identificazione secondaria» (un rimaneggiamento di Metz della formula freudiana), in contrapposizione a una «identificazione primaria» con l'azione per mezzo della quale accediamo al mondo del film. Secondo quest'ottica, lo spettatore si "identifica" con l'istanza attiva della rappresentazione: la macchina da presa, la narrazione, il narratore, e persino l'autore. Ancora una volta, però, la ragione precisa del perché tutti i processi di rappresentazione dovrebbero essere ammucchiati sotto il concetto di "identificazione" rimane oscura.

4. Il linguaggio verbale fornisce un analogo adeguato e appropriato per il cinema. Nell'ottica della posizione del soggetto, il linguaggio è il principale esempio di un sistema di rappresentazione. Essendo un sistema astratto di categorie e regole (quello che Saussure definisce *langue*) il linguaggio presenta una struttura chiusa in quanto stabilisce il significato attraverso la differenza. Così l'individuo trova

Jennifer Beals e Steve Buscemi in In the Soup–Un mare di guai *di Alexandre Rockwell*

la soggettività all'interno delle opposizioni messe in luce da una determinata *langue* (maschile/femminile, padre/madre). Ma nel suo aspetto attivo (*parole*), il linguaggio crea e mantiene anche la soggettività. L'atto del parlare assegna al soggetto delle posizioni attraverso alcuni termini privilegiati (*io/tu*, *qua/là*). È noto che Lacan si è appropriato di tali idee strutturaliste per la sua versione della psicoanalisi. Egli sostiene che le leggi dell'inconscio sono principi associativi analoghi ai processi linguistici: la condensazione è una forma di metafora, lo spostamento una forma di metonimia. «L'inconscio è strutturato come un linguaggio».

Il linguaggio, in quanto strumento principale di strutturazione della soggettività, diviene un modello per tutti i sistemi simbolici. Di conseguenza i teorici della posizione del soggetto trattavano il cinema come analogo al linguaggio quanto a struttura e effetti. I suoi "codici" variano nell'evoluzione della storia del mezzo. Un testo individuale diviene analogo a un esempio di *parole*, e gli studiosi di cinema svilupparono il concetto di "enunciazione", un processo che iscrive nel testo le posizioni del soggetto per il mittente e per il destinatario.

La maggior parte delle varianti del culturalismo continuano ad aderire alle premesse semiotiche e i Cultural Studies restano spesso vincolati alla posizione convenzionale di solito attribuita a Saussure.

Lisbon Story *di Wim Wenders*

Il saggio di Stuart Hall *Encoding/Decoding*, un classico del culturalismo, sostiene che l'analogia linguistica (per esempio l'espressione «discorso televisivo») è «soggetta a tutte le complesse "regole" formali per mezzo delle quali la lingua significa»[36]. Affermazione alquanto generica (*tutte* le regole linguistiche? accordo tra soggetto e verbo? formazione dei plurali?), ma Hall va ancora oltre dichiarando che l'abitudine inveterata alla decodificazione ha mascherato ai nostri occhi quelle regole. Scambiamo il segno per la cosa: «[La naturalizzazione] ci porta a pensare che il segno visivo di "mucca" davvero *è* (e non *rappresenta*) l'animale»[37]. Se questo è vero, allora la gente reagisce con calma sorprendente quando trova delle mucche minuscole che pascolano dentro ai televisori.

Come lascia intendere lo scritto di Hall, ciò che *langue* e *parole* sono stati per la teoria della posizione del soggetto, il "discorso" è stato per il culturalismo: il termine mediante il quale una qualsiasi opera in qualsiasi forma può essere compresa. Un particolare film offre un testo o discorso; un gruppo di film ne costituisce un altro. L'analogia col linguaggio è suggestiva perché consente ai critici di applicare i protocolli dell'interpretazione letteraria, ispirazione fondamentale tanto per la teoria della posizione del soggetto quanto per il culturalismo. La maggior parte degli studiosi di cinema ancora non si sentono a loro agio nell'analisi degli

aspetti visivi e uditivi dei film. Preferiscono invece quegli aspetti che si prestano al commento letterario tradizionale: trama, personaggio e dialogo. Gli studi sulla ricezione, che si concentrano sui "discorsi" intorno al film – principalmente e inevitabilmente recensioni critiche – allo stesso modo evitano di esplorare i fattori specifici del mezzo.

Malgrado tre decenni di lavoro della semiotica filmica, comunque, chi sostiene che il cinema è un insieme di "codici" o "discorsi" non ha ancora fornito una giustificazione del perché dovremmo considerare il mezzo cinematografico, per non dire la percezione e il pensiero, plausibilmente analogo alla lingua.

Elementi di continuità: prassi speculativa

Non sono state solo le premesse dottrinali a colmare il divario tra la posizione del soggetto e il culturalismo. Direi che sono almeno quattro i protocolli della teorizzazione – non "metodi" ma abitudini mentali, prassi speculative – a ricorrere nei Film Studies degli ultimi tre decenni.

1. Indagine capillare. La maggior parte degli studiosi contemporanei di cinema sembra credere che teoria, critica e ricerca storica debbano seguire un indirizzo dottrinario. Negli anni '70, i ricercatori cinematografici sostenevano che nessuna teoria sul cinema potesse essere valida se non era ancorata a una precisa teoria della società e del soggetto. La svolta culturalista ha intensificato quest'esigenza. Invece di formulare una domanda, porre un problema o cercare di cimentarsi con un film di particolare interesse, lo studioso spesso assume come compito fondamentale quello di dimostrare una posizione teorica adducendo dei film a esempio. Dalla teoria lo studioso passa al caso particolare. L'analisi alla Lévi-Strauss del western, le concezioni femministe del corpo nel cinema, le considerazioni jamesoniane sul postmodernismo in *Blade Runner*... non si fa che intendere la ricerca come l'"applicazione" di una teoria a un particolare film o periodo storico.

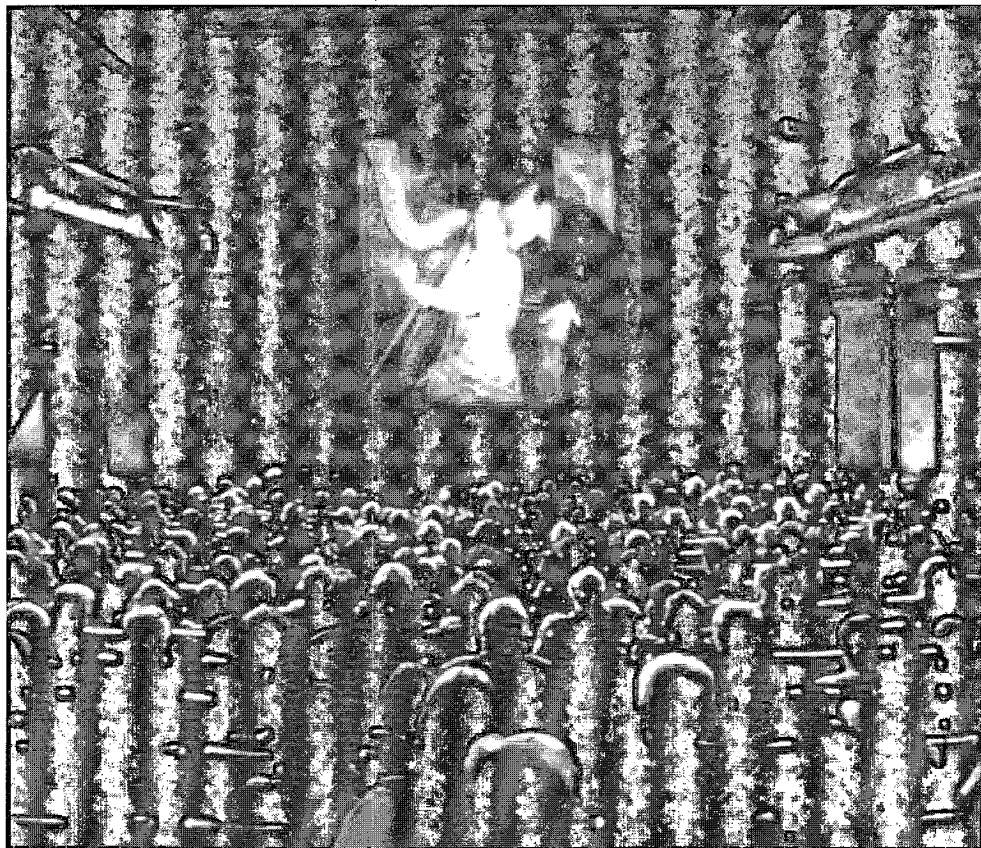
La difficoltà è che, proprio come una rondine non fa primavera, così un caso singolo non può dimostrare una teoria. Quando i progetti teorici si misurano col dato, quest'ultimo diviene un esempio chiarificatore. Il risultato può avere forza teorica, come quasi sempre gli esempi brillanti, ma, a causa della vaghezza delle teorie espresse in dati, un singolo esempio non è una dimostrazione sufficientemente forte.

Le fonti alle quali l'indagine capillare ha attinto hanno mantenuto una coerenza sorprendente sin dalla fine degli anni '60. Libri e giornali, seminari e convegni che promulgavano semiotica, strutturalismo, poststrutturalismo, psicoanalisi lacaniana e marxismo althusseriano avevano il loro quartier generale in Francia, ed è come "idee dalla Francia"[38] che penetrarono nella cultura cinematografica angloa-

mericana. Anche il nostro femminismo, pur evolvendosi in relativa indipendenza, era fortemente influenzato dalla teoria francese. Ancora oggi, contestare l'ortodossia si riduce il più delle volte a una diversa scelta di autori parigini che facciano da punti di sostegno. Un libro del 1993 che denuncia la teoria filmica psicoanalitica come «culto religioso» e «completo fallimento» prosegue spiegando: «Rifiutando Freud e Lacan, attingo piuttosto a una varietà di fonti teoriche: Benjamin, Bataille, Blanchot, Foucault, Deleuze e Guattari»[39]. Nelle pagine dei libri sul cinema i *maîtres à penser* si imbattono l'uno nell'altro più spesso che sul Boulevard Saint-Michel.

Perché affidarsi alle fonti parigine? Già gli anni '60 avevano dato vita a una diffusa francofilia tra gli intellettuali di ambito cinematografico. L'autorialismo aveva avviato la tradizione di attingere dai francesi; imbeccata da Sarris, un'intera generazione si era formata sui «Cahiers» e su Bazin. E naturalmente, da *Hiroshima mon amour* a *Weekend*, i registi francesi erano visti come la fonte primaria dei film politicamente e esteticamente provocatori. Inoltre, i dipartimenti di letteratura comparata erano canali importanti per la diffusione della nuova teoria negli Stati Uniti, e professori cinéphiles, diffondendo le idee parigine correnti, promuovevano la supremazia della teoria francese. Alla fine, volendo guadagnare rispettabilità accademica, era più facile per gli studiosi di cinema dimostrare il valore della propria opera se c'era una forte teoria a sostenerla. L'autorialismo era una raffinatezza da intenditori che richiedeva un'incredibile conoscenza dei singoli film. In un contesto accademico una simile conoscenza poteva sembrare solo una stravaganza, sicché gli studi autoriali non giustificavano pienamente lo studio "serio" del cinema. Un'analisi di Hitchcock che si prefiggeva di dimostrare una teoria della significazione o dell'inconscio era più degna dell'attenzione accademica di un'analisi dei temi autoriali ricorrenti.

Il culturalismo ha continuato a fare affidamento sulle idee francesi. Gli eredi del postmodernismo si dichiarano debitori di Lyotard, Baudrillard e compagnia. Anche quelli indebitati con il Birmingham Centre attingono copiosamente da Foucault e Bourdieu. Persino l'ala francofortese, per molti versi ostile alla francofilia, com'è noto, ha accolto alcuni aspetti della teoria francese.

È proprio necessario ricordare che la vita intellettuale francese impone alle sue celebrità posizioni estreme, per non dire caricaturali, e improvvisi voltafaccia? Il pensiero umanista francese segue un indirizzo dettato dalla moda in una misura ignota ai paesi anglofoni. Un settimanale parigino di grande diffusione può pubblicare senz'ombra di ironia un numero speciale dedicato a *Il pensiero francese oggi*, con in copertina un'immagine del pensatore di Rodin appoggiato alla piramide del Louvre, e annunciare articoli su *Le parole chiave*, *Le scuole e i circoli*, *I nuovi argomenti*, *Chi pensa cosa?* e il *Chi è?* di quarantacinque *maîtres à penser*[40]. Un sociologo ha sottolineato che una frivolezza che si prende a tal punto sul serio è una risposta alle condizioni sociali del lavoro intellettuale in Francia[41].

Nitrato d'argento *di Marco Ferreri*

Attingere così ampiamente alla teoria europea pone anche il problema di un'involontaria limitatezza. Dal momento che sono relativamente pochi gli studiosi di cinema che leggono con disinvoltura le lingue europee più importanti usate da questi teorici, i Film Studies contemporanei dipendono in misura notevole dalle traduzioni. Ma la sociologia e la psicologia cinematografiche tedesche, la teoria cinematografica esteuropea e la semiologia italiana e scandinava non sono state tradotte, sicché i Film Studies angloamericani contemporanei non ne hanno quasi tenuto conto. In confronto ad altre discipline culturali, i Film Studies si sono dimostrati di un provincialismo estremo.

Anche rispetto alle nazioni più favorite, i ritardi sembrano pur sempre singolari. Non si può dire che i Film Studies facciano tendenza, perché quando gli studiosi di cinema ne individuano una, nel paese d'origine è già passata di moda. Lo strutturalismo, in declino dopo il 1967 in Francia, ha affascinato gli umanisti ame-

ricani per decenni; un esempio degno di nota è la quadratura del cerchio greimassiano da parte di Jameson[42]. Benché i saggi di Barthes sul mito degli anni '50 siano ampiamente prestrutturalisti, non vennero tradotti in inglese fino al 1972; rapidamente divennero testi fondamentali per i seguaci sia della posizione del soggetto che del culturalismo. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* di Michail Bachtin veniva presentato al pubblico parigino nel 1966; la sua influenza sui Film Studies angloamericani deriva da traduzioni e commenti ad opera di slavisti negli anni '80. Mentre gli intellettuali parigini scoprivano l'Arcipelago Gulag e ripudiavano Althusser, gli intellettuali angloamericani leggevano *Leggere il Capitale*. Mentre Lacan dipanava la teoria del nodo borromeo, gli anglofoni setacciavano i suoi scritti degli anni '50 e dei primi anni '60. Ora, che gli studiosi accademici di cinema parigini stanno lavorando principalmente a quella che può essere definita solo come estetica cinematografica tradizionale, gli americani leggono Baudrillard, Irigaray, Bourdieu e altri pensatori degli anni '70. Se gli accademici americani vogliono davvero essere *à la page*, dovrebbero abbracciare l'umanesimo liberale, l'ultimissima scoperta che sta facendo furore nella Ville Lumière[43].

Quali che ne siano le fonti, il pensiero d'indirizzo dogmatico scoraggia l'attento esame di problemi e argomenti. Incoraggia invece una ricerca più o meno accidentale di idee di seconda mano. I professori normalmente suggeriscono agli studenti confusi: «Perché non usate questo e quest'altro a questo punto della vostra analisi?». Molti studiosi di cinema trovano più congeniale leggere l'ultimissima traduzione di un maestro francese (o rivolgersi all'ultimissimo compendio della Routledge) che impegnarsi in ricerche o riflettere sulle questioni per conto proprio.

Nella peggiore delle ipotesi tutto si risolve in un banale ricorso all'autorità. Spesso le affermazioni di Lacan, Althusser, Baudrillard sono prese semplicemente sulla parola. La premessa, dal suono mcluhaniano, di Walter Benjamin secondo la quale l'organizzazione del modo di sentire umano «è determinata non solo dalla natura ma anche dalle circostanze storiche» viene offerta sulla base di prove scarsissime[44]; eppure gli studi di impianto francofortese sugli albori del cinema come da copione presuppongono questa idea nel sostenere che la modernità ha alterato la percezione umana.

Sta di fatto che, se l'applicazione capillare ha avuto successo in parte è perché può essere insegnata. Gli studenti sono incoraggiati a andare oltre il caso specifico di un qualsiasi studioso per indagare ciò che questi dà per scontato. Una volta che lo studente comincia a indagare, e soprattutto se legge in chiave associativa e metaforica, ha modo di arrivare a presupposti estremamente generici, non solo sul film, ma sulla natura dell'esistenza, della vita sociale, del pensiero e della storia. Tali premesse sono spesso assolutamente banali, o non toccano gli argomenti specifici del testo; ciò nonostante, gli studenti vengono incoraggiati a renderli manifesti. Di conseguenza la gente finisce per credere che per poter dire qualcosa su un particolare problema occorra essere perfettamente trasparenti e

espliciti riguardo a tutte le proprie convinzioni più profonde, in quanto si ritiene determinino tutto quel che si può dire sull'argomento in questione. Altrimenti detto: che cosa dovrebbe far credere alla gente di aver *bisogno* di un'elaboratissima teoria ideologica o culturale per poter dire delle cose illuminanti su un dato film o processo storico? In parte, a mio avviso, un'abitudine istituzionale che ha postulato che ogni ragionamento debba basarsi su più ampi presupposti proprio riguardo a tali questioni.

2. Ragionamento come bricolage. La teorizzazione capillare della Film Theory del 1975 attingeva a tradizioni intellettuali svariatissime – non solo il triumvirato Marx, Freud, Saussure, ma anche Vico, Hegel, Heidegger, Husserl e moltissimi altri. Sistema tutt'altro che coerente, questa Teoria Globale era un guazzabuglio di idee, ciascuna delle quali poteva essere modificata o eliminata quando "recenti sviluppi", come venivano di solito chiamati, le mettevano in discussione. Il risultato era quello che Jonathan Rée ha chiamato «*nouveau mélange*»[45].

Sebbene i culturalisti a volte attacchino le singole fonti della teoria della posizione del soggetto, il culturalismo è di ispirazione altrettanto eclettica. Per avere degli esempi basta aprire un qualsiasi manuale di Cultural Studies. Graeme

Johnny Depp e Martin Landau in Ed Wood *di Tim Burton*

Turner, per dire, presenta un bricolage di Propp, Lévi-Strauss, Todorov, Mulvey e Will Wright, in quanto avrebbero tutti contribuito alla prospettiva sul racconto formulata dai Cultural Studies[46].

L'impresa di Turner è emblematica anche in un altro senso. Nell'assemblare la sua teoria del racconto, non accenna al fatto che Propp e Lévi-Strauss dichiaravano le loro teorie inconciliabili. Ma una tale incompatibilità rischia di rendere incoerente qualsiasi sintesi. È altrettanto difficile conciliare l'insistenza di Lévi-Strauss sulle categorie innate del pensiero umano con l'idea che la soggettività è imposta dall'esterno. Il rimaneggiamento che Lacan ha fatto della linguistica di Jakobson è profondo almeno quanto quello operato da Althusser su Lacan. Un termine tratto dalla tradizione dei formalisti russi sta accanto al concetto hegeliano dell'Altro. Lo sguardo va da Kojève a Sartre, da Lacan alla teoria filmica, di volta in volta riformulati[47]. Il rischio che si corre prendendo a prestito brani scelti di teorie, è che allo studioso vengano a mancare proprio le parti di una fonte che ne contraddicono delle altre.

Ma un simile eclettismo ha i suoi limiti: quelli che potremmo definire, nello spirito della teoria della posizione del soggetto, i suoi lati repressi. La struttura della posizione del soggetto si è dimostrata fortemente selettiva – di fatto, arbitraria – nell'assemblare le sue teorie. È tipico degli studiosi di cinema citare Althusser per il suo resoconto sugli apparati statali ideologici, ignorandone il bisogno di delineare una "scienza". I teorici danno risalto a Lacan in materia di immaginario e simbolico, ignorando le sue discussioni sul reale, per non parlare delle sue sconcertanti incursioni nella topologia e nella teoria dei nodi[48].

Allo stesso modo, è sorprendente che i teorici che assegnano al linguaggio un ruolo chiave nella determinazione della soggettività, abbiano ignorato quasi del tutto i due principali sviluppi contemporanei nella teoria linguistica: la grammatica generativa trasformazionale di Chomsky e la sua teoria di principi e parametri. Il silenzio è chiaramente strategico. Chomsky sostiene che la struttura del linguaggio nei suoi aspetti più importanti è biologica e che le caratteristiche fondamentali del linguaggio non implicano variazioni culturali ma regolarità universali. Non sarebbe possibile sostenere che il linguaggio impone una nozione di soggettività culturalmente costruita e imposta all'individuo biologico se esistessero valide ragioni di credere che la struttura linguistica è parte integrante della dotazione biologica umana. Eppure nessun teorico del cinema ha formulato una spiegazione del *perché* le teorie relativamente informali di Saussure, Emile Benveniste o Bachtin siano superiori al paradigma di Chomsky[49]. Per oltre due decenni i teorici del cinema si sono espressi sul linguaggio senza confrontarsi col principale rivale teorico della loro posizione.

3. Ragionamento per associazioni. Il teorico di psicoanalisi Guy Rosolato sta parlando col teorico di cinema Raymond Bellour. Rosolato fa notare che per poter

parlare in maniera particolareggiata di un film, lo si dovrebbe analizzare su una moviola a più velocità. Bellour replica: «Intendi dire che se il film non può essere rivisto in questo modo in pratica non esiste?». In seguito Bellour commenta che alcuni dei processi formali del cinema provocano delle emozioni e cita ad esempio il flashback: «Qualunque cosa racconti, è nella natura del flashback di provocare uno shock emotivo violentissimo per il semplice fatto che rimanda al passato; un mio amico a un certo punto aveva una relazione col passato leggermente disturbata e i flashback avevano su di lui un effetto quasi automatico; si potrebbe dire che era la loro stessa forma a farlo piangere»[50].

A quanto pare gli interlocutori si aspettano che prendiamo la conversazione seriamente. (Dopo tutto l'hanno pubblicata). Eppure la discussione risulta incomprensibile perché le connessioni tra le idee non corrispondono a nessun canone di inferenza logica. Rosolato dice che bisogna esaminare un film attentamente per poterne discutere con precisione; su quali basi poggia la singolare conclusione di Bellour che perciò il film forse non esiste? Bellour sostiene di aver avuto un amico che piangeva durante i flashback; perché Bellour dovrebbe dedurne che i flashback per forza di cose provocano shock emotivi violenti in chiunque?[51]

Il gioco a mosca cieca con le idee di questo dialogo esemplifica un'altra abitudine mentale prevalente nei Film Studies. Sia i teorici della posizione del soggetto che i culturalisti tendono a girare al largo dai ragionamenti induttivi, deduttivi o adduttivi. Si basano su associazioni estremamente disinvolte.

Siccome analizzare un argomento per esteso richiede un po' di tempo, cito un solo esempio. Joan Copjec comincia un saggio su *La fiamma del peccato*[52] affermando che c'è «qualcosa che lascia a desiderare» nel fatto che l'investigatore di una compagnia di assicurazioni, Keyes, ricorra alla statistica attuariale per giustificare i suoi dubbi che la morte di Diedrichson non fosse un suicidio. Lo spettatore che non trova nulla di problematico nell'intuizione di Keyes, bloccherà il discorso della Copjec sul nascere, ma supponiamo che altri condividano la sua perplessità. Joan Copjec prosegue chiedendosi: «Com'è possibile che il ricorso alla statistica sia un argomento da prendere tanto sul serio?... Cos'hanno a che fare, in ultima analisi, i numeri con le indagini?». Le due domande non sono la stessa cosa, poiché la prima riguarda gli aspetti probatori di un argomento, mentre la seconda pone una gamma più ampia di possibili relazioni tra "numeri" (non solo la statistica) e "indagine" (non un argomento). Si vede già un'associazione di idee (statistica > numeri, argomento > indagine) che detta le regole dell'interpretazione critica.

La Copjec trova la risposta nelle origini del romanzo poliziesco. (Perché la relazione della statistica con l'argomento o del numero con l'indagine possano essere meglio scoperte attraverso una ricerca delle origini non ci viene spiegato). L'autrice propone di «collegare» il romanzo poliziesco con l'«avvento del razionalismo». Si tratta di un legame estremamente elastico, visto che poi lei stessa iden-

Si gira a Manhattan *di Tom Di Cillo*

tifica il razionalismo con Descartes, morto nel 1650, e la maggior parte degli storici fa risalire il racconto poliziesco moderno agli anni '40 del secolo scorso. Inoltre, Descartes si affida a un metodo puramente deduttivo, mentre Sherlock Holmes e altri segugi impiegano l'induzione (e non, come dichiara incredibilmente la Copjec, idee aprioristiche).

La studiosa suggerisce poi un altro collegamento: quello tra l'emergere della narrativa poliziesca e una produzione di statistiche senza precedenti, «una valanga di numeri». Ma non stabilisce alcuna connessione causale tra la pubblicazione dei racconti di Poe e il sorgere del metodo statistico. Si affida invece ad associazioni metaforiche. Il sorgere delle burocrazie statistiche creava «le nazioni moderne come grandi compagnie di assicurazioni»: collegamento mnemonico con *La fiamma del peccato.* La statistica ha reso i cittadini più consapevoli della percentuale di omicidi (altro collegamento associativo con *La fiamma del peccato*). E la statistica ha fatto sì che la gente credesse alla calcolabilità del rischio. La

Copjec conclude dicendo che il racconto poliziesco è un prodotto del calcolo statistico. «La convinzione della letteratura del diciannovesimo secolo che il crimine potesse essere risolto era nella fattispecie una probabilità matematica [...]. Prima della statistica questo genere di probabilità era rigorosamente impossibile e lo stesso, direi, valeva per il romanzo poliziesco».

Non c'è ragionamento che abbia mai nemmeno lontanamente accennato a dimostrare quest'incredibile affermazione. Se pure il romanzo poliziesco avesse avuto origine dal metodo statistico, un simile fatto contingente non autorizzerebbe la deduzione che la letteratura poliziesca fosse impossibile (per non dire *rigorosamente* impossibile) prima di allora. Inoltre, il romanzo poliziesco di fatto non applica mai il ragionamento statistico. E in ogni caso esistono dei precedenti narrativi della risolvibilità del crimine; basti pensare a "lo strano caso di Edipo re"[53].

L'articolo prosegue affastellando idee nello stesso stile associativo. Il carico di informazioni nel racconto poliziesco chiama in causa i concetti foucaultiani di sorveglianza e potere disciplinare, che a loro volta richiamano alla mente un recente studio sulla nascita del romanzo realista. I collegamenti non implicano causalità o trasmissioni ereditarie ma connotazione e somiglianza. («A questo punto possiamo fermarci per notare una certa somiglianza tra il progetto razionalista e quello del nuovo storicismo»). La Copjec ne deduce che l'indagine «dà vita alle persone stesse con le quali entra in contatto». Il romanzo poliziesco è «legato» alla classificazione statistica; e contando le persone, la statistica «le creava; le persone reali prendevano vita in seno alle categorie». Se indagine e categorie numeriche possono dar vita alle persone reali, allora è necessario sottoporre le leggi genetiche a una drastica revisione.

L'esempio illustra come il ragionamento per associazioni della teoria cinematografica contemporanea possa creare un bricolage di confronti, voli interpretativi e conclusioni abili ma prive di fondamento. Un tale modo di pensare per associazioni si accorda perfettamente con la manipolazione di termini, nomi e riferimenti incoraggiata dalla strategia del bricolage.

4. L'impulso ermeneutico. Il bisogno di "applicare" la teoria, come pure l'esigenza che questa fosse puntuale e accessibile, ha portato gli studiosi angloamericani a interpretare i film come esemplificazioni di categorie e proposte teoriche. Sono molti gli esempi che mostrano il processo in atto. A partire dagli anni '60, l'interpretazione ha giocato un ruolo fondamentale nei Film Studies in ambito accademico, subordinando sia il lavoro teorico che quello storico. Attualmente, come nel periodo dell'autorialità e anche prima, la maggior parte dei Film Studies consiste in un commento critico sui singoli film.

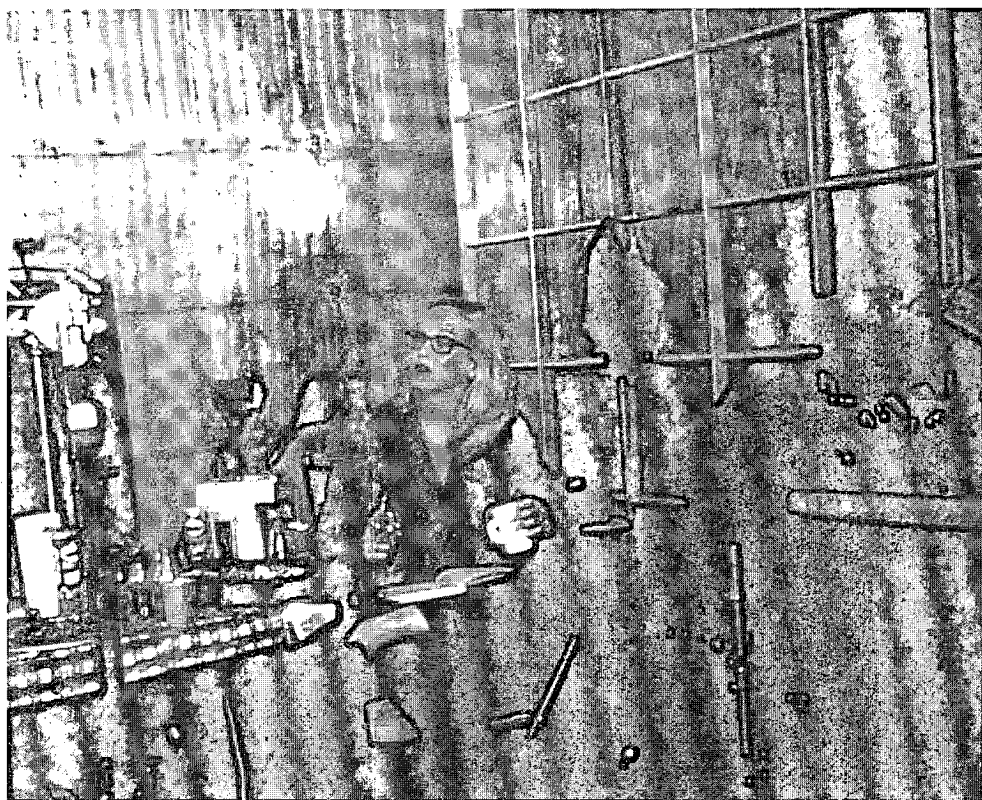
Stando alla teoria della posizione del soggetto, la svolta verso le applicazioni capillari era forse inevitabile. Esprimendo il loro disprezzo nei confronti dell'"empirismo", i teorici si opponevano a quegli scettici che cercavano, per esempio, di

mettere in discussione la spiegazione che Lacan dava della formazione del soggetto prendendo a esempio gli studi sullo sviluppo infantile. Tale opposizione è in parte conseguenza dell'ostilità e dell'ignoranza in materia di ricerca scientifica da parte di molti studiosi delle facoltà umanistiche[54]. Ma il rifiuto a fornire prove di conferma è tipico anche del totale rimaneggiamento di Freud da parte della teoria cinematografica.

Per fare un esempio, in una recente esposizione della teoria sulla posizione del soggetto, Sandy Flitterman-Lewis sostiene che la metapsicologia di Freud è un «modello concettuale» che «sfida la verifica empirica»[55]. Eppure Freud scrive a proposito della sua metapsicologia: «Non bisogna credere che idee tanto generiche costituiscano i presupposti alla base del lavoro psicoanalitico. Al contrario, ne sono le conclusioni ultime e sono "soggette a revisione". La psicoanalisi è saldamente basata sull'osservazione dei fatti della vita mentale; e, proprio per questo, la sua sovrastruttura teorica è ancora incompleta e suscettibile di costante mutamento»[56].

Freud rende la metapsicologia speculativa non fondante e soggetta a smentite empiriche. La Flitterman-Lewis trasforma le speculazioni freudiane in presupposti per lo studio della posizione del soggetto nel cinema per poi affermare che tali fondamenti sono assolutamente non empirici. Si allontana ulteriormente da Freud dichiarando che: «Una volta dimostrato che l'inconscio e i suoi meccanismi determinano la fondamentale discontinuità della vita psichica, non può mai esservi certezza assoluta riguardo all'osservazione empirica». Innanzitutto, notiamo che il rimando alla «certezza assoluta» è sviante. Non esiste ricercatore serio in nessun campo che pretenda certezza assoluta nelle osservazioni. Seconda cosa, come dimostra il brano citato, Freud non avrebbe sicuramente affermato che la psicoanalisi rende incerta l'osservazione. Dopo tutto, era convinto che stava fondando una scienza medica: diagnosticare i sintomi di un paziente e arrivare a una cura dipende, diceva, dall'«osservazione dei fatti della vita mentale»[57].

I teorici cinematografici, invece, non avevano pazienti di cui preoccuparsi, sicché potevano tranquillamente dichiarare la teoria della posizione del soggetto inattaccabile dalle obiezioni empiriche. In seguito, la teoria sarebbe stata scritta come un bricolage di altre teorie, senza mai infrangere il cerchio incantato dei collegamenti associativi e dei recenti sviluppi. Ma cosa scrivere? La tendenza più diffusa era semplicemente di continuare a esporre la dottrina della posizione del soggetto. I compendi manifestamente infiniti del pensiero di Lacan, Metz, Oudart, Mulvey, e via di seguito, testimoniano dell'attrattiva di questa scelta. In alternativa, si potevano analizzare secondo i parametri della logica le pretese teoriche della teoria della posizione del soggetto. Ma siccome si trattava di un compito impegnativo, non deve sorprenderci che la quantità di "teoria pura" scritta nel corso degli anni '70 sia esigua.

La maggior parte degli studiosi accademici di cinema hanno fatto una scelta alquanto diversa. La teoria della posizione del soggetto ha dato vita a un numero

Madonna in Occhi di serpente *di Abel Ferrara*

enorme di interpretazioni dei singoli film. Altrove ho prospettato l'idea che i critici cinematografici utilizzassero i concetti teorici in modi conformi alla tradizione dell'interpretazione letteraria[58]. Inoltre, l'idea di usare la teoria per "leggere" i film ha dei precedenti nella stessa tradizione della posizione del soggetto. È capitato che Freud applicasse la psicoanalisi ai testi letterari, e Sartre usava esempi letterari per spiegare le sue tesi filosofiche. A maggior riprova, mentre era tipico di Freud basare le sue spiegazioni su dati tratti dall'esperienza clinica o personale, Lacan illustrava spesso la sua dottrina con commenti particolareggiati di testi letterari. Non dovrebbe sorprendere che, sulla base di un simile incoraggiamento, i lavori ispirati alla teoria della posizione del soggetto si siano per lo più preoccupati di "applicare la teoria" in fase di interpretazione.

In tal modo, i teorici della posizione del soggetto hanno fatto dell'interpretazione un sostituto della dimensione empirica che avevano eliminato. Per la maggior parte degli studiosi, una teoria guadagnava credibilità se forniva una nuova

lettura di un film. La teoria della posizione del soggetto non avrebbe forse attirato tanti seguaci se non avesse dimostrato di potere essere "applicata".

Anche la tendenza culturalista è stata fortemente ermeneutica. A volte era questione di leggere gli spettatori invece dei testi, come quando i seguaci dei Cultural Studies si imbarcarono nell'interpretazione quasi etnografica del pubblico. In altri momenti il culturalista raccoglierà recensioni dai giornali per interpretarle quale prova di come si "forma la lettura" o dei processi di ricezione[59]. E spesso la visione culturalista è basata sul testo non meno della teoria della posizione del soggetto, dando vita a letture sostanzialmente identiche al tipo di commenti divenuti consuetudine negli anni '70. Un saggio che fa capo ai Cultural Studies offre una lettura sintomatica alquanto tradizionale della donna dorata nei titoli di testa di *Goldfinger*: «Allo stesso tempo sessualmente seducente e gratificante, desiderabile come l'oro della canzone che dà il titolo al film, e infine supina, nella suprema dimostrazione del potere fallico di Bond, è allo stesso tempo profondamente inquietante e minacciosa per Bond perché il suo corpo contiene la minaccia della castrazione rappresentata da Goldfinger»[60]. Analogamente, affrontando *Intolerance* di Griffith, Miriam Hansen identifica Ciro col fallo, interpreta la caduta di Babilonia come una «spaccatura dell'io», e sostiene che il montaggio di Griffith «rivolge la spada del padre contro se stesso attuando qualcosa di simile a un'autocastrazione metaforica»[61]. Ancora una volta, il culturalismo si dimostra spesso più vicino alla teoria della posizione del soggetto di quanto i suoi seguaci non vogliano ammettere.

Una teoria deve forse dimostrare la propria validità attraverso l'interpretazione di particolari film? Non c'è motivo di pensarlo, come sostiene Carroll[62]. Forse che le teorie determinano le interpretazioni per trasmissione ereditaria? Ho cercato di dimostrare altrove che nell'interpretazione dei film i critici seguono abilmente una serie di prassi speculative che non poggiano su alcuna teoria astratta[63]. Ma chiaramente gli addetti ai lavori credono che impegnarsi nella "lettura" concreta significhi in qualche modo sostenere la teoria. (Non è un caso che nessuna interpretazione tra quelle pubblicate abbia mai *confutato* la potenziale teoria). In effetti, le interpretazioni funzionano spesso come allegorie o figurazioni della teoria dalla quale scaturiscono.

Ricerca intermedia

La teoria della posizione del soggetto e il culturalismo costituiscono delle Grand Theories, delle teorie globali. Ciascuna di esse si basa su varie premesse fondamentali che riguardano natura della società, storia, mentalità e significato. Ciascuna di tali premesse può esser fatta risalire alle tradizioni intellettuali del diciannovesimo secolo[64]. Si ritiene che le interpretazioni concrete dei film e dei contesti filmici siano scaturite da queste teorie, esemplificando i processi già considerati dalle dottrine astratte.

Nel periodo che vide l'emergere della teoria della posizione del soggetto e del culturalismo, si mise in luce anche un'altra tendenza. Più vicina alla cultura accademica tradizionale, questa si è concentrata sulla ricerca in profondità. La ricerca intermedia pone delle questioni che hanno una portata sia empirica che teorica. In altri termini, e al contrario di quanto affermano molti sostenitori della Grand Theory, l'essere empirici non esclude la possibilità di essere teorici[65].

Il terreno più solido della ricerca intermedia è rappresentato dagli studi empirici dei cineasti, dei generi e delle cinematografie nazionali. Hanno contribuito all'arricchimento di questa tradizione le minoranze gay, lesbiche e femministe e le prospettive postcoloniali. I ricercatori hanno cominciato a portare alla luce film, cineasti e cinematografie del Terzo Mondo a lungo ignorati dalla storiografia del cinema tradizionale[66]. A complicare e confondere le domande poste dai teorici cinematografici, hanno contribuito anche un corpus molto più ampio di film e nuove informazioni su particolari culture cinematografiche. Per esempio, la relazione tra i film africani e le tradizioni indigene del racconto orale rappresenta un caso paradigmatico di problema di ricerca intermedia[67].

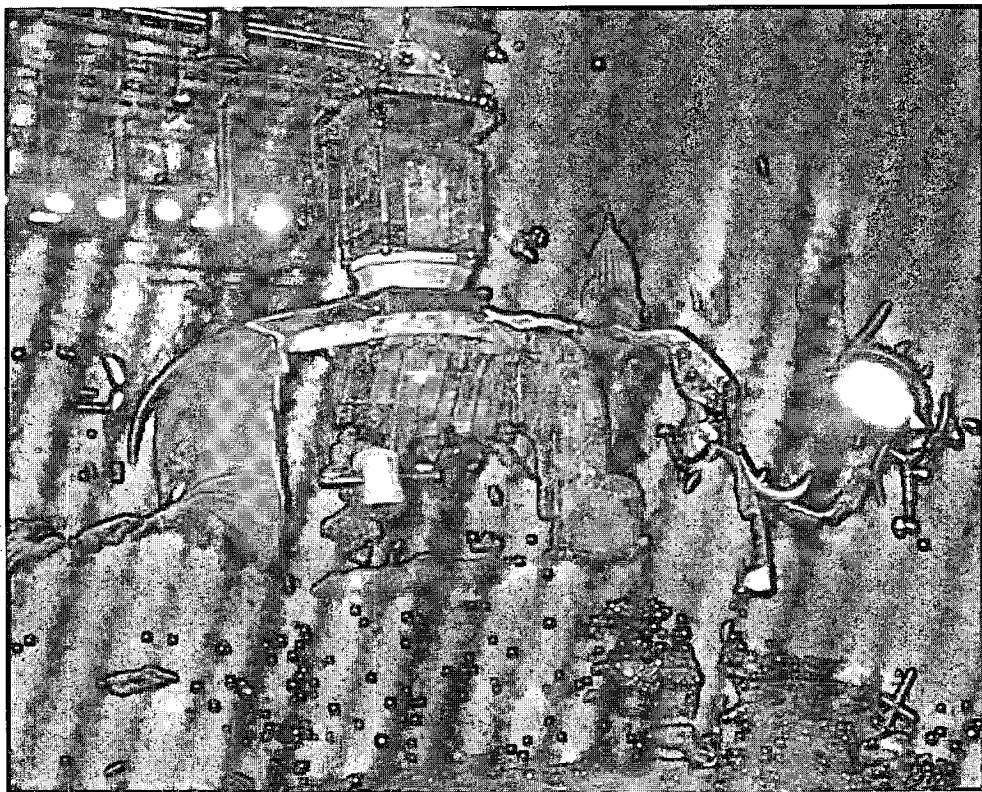
Altri esempi appartengono alla tendenza storiografica emersa alla metà degli anni '70 che portò a un'ondata di opere "revisioniste" negli anni '80. La storiografia del cinema come disciplina scientifica è addirittura più recente della teoria e della critica cinematografiche. Sebbene già a partire dagli anni '20 si pubblicassero interi volumi di storia del cinema, questi erano per lo più fondati su fonti secondarie e su un numero ristretto di film. Le storie più utili erano scritte da "aficionados", archivisti e studiosi indipendenti[68]. E la maggior parte dei volumi di storia del cinema non erano monografie bensì opere incentrate su cinematografie nazionali o su una visione mondiale generale.

L'accesso degli studi di cinema al mondo accademico, verso la fine degli anni '60, fornì le condizioni necessarie a un lavoro più sistematico. Spesso i giovani accademici avevano una certa pratica di ricerca storiografica e gli storici professionisti si mostravano più interessati a lavorare anche sul cinema. Questo influsso di nuovi ricercatori sopraggiunse in un momento in cui archivisti e bibliotecari (il più delle volte pratici loro stessi di cinema e storiografia) cominciavano a riconoscere il valore dei film e dei documenti legati al cinema. Le raccolte dei principali giornali vennero riprodotte su microfilm. Importanti collezioni di film divennero più accessibili ai ricercatori. A partire dagli anni '80, molti archivi consentivano ai ricercatori di visionare i film alla moviola. Gli archivi europei divennero più disponibili. Gli studiosi di cinema cominciavano a capire l'importanza di giornali e riviste specializzate, dossier giudiziari e tutti gli altri materiali a stampa riguardanti l'attività cinematografica. Basta ricordare che George Sadoul e Jean Mitry scrissero le loro ponderose storie attingendo dalle biblioteche personali e piluccando dagli archivi, per apprezzare le prospettive aperte dal sostegno accademico ai giovani storici di cinema degli anni '70.

In quel periodo sorsero molti tipi di "nuova storiografia cinematografica". Uno di essi si basava su un esame caratterizzato da una fondatezza senza precedenti degli aspetti commerciali dell'industria cinematografica. Siccome la maggior parte dei principali documenti disponibili nelle collezioni erano relativi al cinema hollywoodiano, cominciarono ad apparire studi sistematici della struttura e della gestione delle case cinematografiche. In che modo, si chiedevano i ricercatori, le forze economiche e i principi amministrativi hanno influito sull'organizzazione di produzione, distribuzione e esercizio cinematografici? Le risposte cominciarono a mostrare l'importanza dell'integrazione verticale delle compagnie, del possesso di beni immobili, dell'assimilazione di nuove tecnologie, della divisione del lavoro e delle strategie per un mercato mondiale[69]. Questi programmi di ricerca continuano a produrre risultati estendendosi spesso alle industrie di altre nazioni[70].

Un'altra serie di questioni riguardava le pratiche di programmazione dei film. Gli storici cominciarono a ricostruire com'era il cinema nei quartieri di Manhattan o di Chicago[71]. I docenti universitari insegnavano il metodo storiografico assegnando agli studenti il compito di scrivere storie sulla programmazione locale[72]. Sorsero dei dibattiti intorno alla composizione del pubblico dei primissimi film e sulla prevalenza di spettatrici donne nella fortuna di determinati generi.

Altri ricercatori rinnovarono l'interesse per la storia stilistica del cinema. A partire dagli anni '20, il modello incentrato sull'«evoluzione del linguaggio cinematografico» aveva dominato la maggior parte delle discussioni. La storia del cinema era legata a una comprensione chiarificatrice del potere della "sintassi cinematografica", da Méliès, Porter e Griffith all'espressionismo tedesco, ai classici sovietici e all'avanguardia internazionale. Sviluppando il montaggio, i primi piani, le trasformazioni ottiche e i movimenti della macchina da presa, il cinema muto aveva messo a punto un modo di raccontare per immagini. Bazin e i suoi contemporanei della *nouvelle critique* si erano pronunciati contro questo tipo di espressione, ma la loro difesa di Jean Renoir, Orson Welles e dei neorealisti servì ad ampliare il canone e non a spingere gli storici a rivedere il modello storiografico[73].

Durante gli anni '60, la crescente reputazione dell'avanguardia contemporanea stava a indicare che lo sviluppo della continuità narrativa era solo una delle vie che il cinema avrebbe potuto intraprendere. Warhol rese più interessante la macchina da presa statica di Lumière; *Tom, Tom the Piper's Son* (1969) di Ken Jacob, rielaborazione di un film dell'American Mutoscope and Biograph, rivelò la ricchezza della scenografia "primitiva". Gli archivi e alcuni audaci distributori cinematografici offrivano un corpus di opere più ampio che mai. Ora Porter appariva meno innovativo; Griffith atipico; e il cinema giapponese degli anni '30 assunse un'importanza primaria[74]. A partire dalla metà degli anni '70, gli storici dello stile avevano riportato alla luce storie più sottili e complicate sul piano della tecnica cinematografica[75]. I progetti di ricerca sullo sviluppo dell'illuminazione e della messa in scena, l'avvento del sonoro e l'estetica dello schermo panoramico, sono stati resi possibili dall'in-

L'intervista *di Federico Fellini*

gegnoso sfruttamento dei patrimoni degli archivi[76]. é stato soprattutto lo studio del cinema d'avanguardia a trarre profitto da critici e storici che hanno proposto indagini sullo stile cinematografico[77]. Siccome tutte queste varianti della ricerca intermedia sono di indirizzo problematico anziché dogmatico, agli studiosi è dato combinare insieme sfere d'indagine tradizionalmente distinte. Le questioni della ricerca intermedia possono trascendere le tradizionali barriere tra estetica cinematografica, istituzioni e risposta del pubblico. Lea Jacobs ha indagato su come il meccanismo hollywoodiano di censura interna abbia dato vita a determinate rappresentazioni delle donne sia a livello di immagine che di narrazione[78]. In particolare, la massiccia indagine internazionale sul cinema precedente gli anni '20, ha fatto sorgere questioni che considerano l'industria, il pubblico, la narrazione e lo stile.

Quest'esplosione di storiografia cinematografica revisionista non rappresenta il solo segno dell'emergere della ricerca intermedia. Quella che Noël Carroll definisce «teoria sminuzzata» costituisce una strategia analoga: costruire teorie non

della soggettività, dell'ideologia o della cultura in generale, ma piuttosto di particolari fenomeni (che, a un esame attento, risultano sempre piuttosto difficili da capire). Così, per esempio, un certo numero di filosofi dell'arte ha inaugurato un'indagine che tocca horror, suspense, espressività emozionale, generi e problemi specifici del femminismo[79]. Gli studi monografici su punto di vista, generi e problemi contigui hanno già dato vita a posizioni distinte e a fecondi dibattiti[80]. La narratologia cinematografica è un'altra area fertile della ricerca intermedia[81]. Ipotesi specifiche relative all'attività spettatoriale hanno offerto delle spiegazioni terminologiche a sostegno sia del modello della posizione del soggetto che del culturalismo[82].

Su tutti questi fronti, la tradizione culturale della ricerca intermedia ha compiuto progressi significativi. La testimonianza forse più forte del potere di tali programmi di ricerca è dimostrata dalla mole di scoperte delle quali i seguaci della posizione del soggetto e del culturalismo si sono avvalsi per i propri fini[83]. Il punto che a me pare più importante, comunque, è se queste scuole ufficiali di pensiero possano intervenire nei dibattiti *teorici* e *metodologici* introdotti dalla storiografia "revisionista" e dalla teorizzazione "sminuzzata".

Più specificamente: i programmi della ricerca intermedia hanno dimostrato che un ragionamento può essere a un tempo valido concettualmente e sostenuto da prove senza far ricorso al bricolage teorico o a associazioni di idee. Inoltre, questi programmi hanno dimostrato che con i film si può fare molto più che interpretarli. In particolare, per capire un film non c'è bisogno di proiettarvi i campi semantici "privilegiati" da questa o quella teoria. Più importante ancora, i programmi della ricerca intermedia hanno dimostrato che *non c'è bisogno di una Grand Theory del Tutto per produrre un lavoro illuminante in un dato campo di studi.* Al contrario di quello che molti credono, uno studio delle pratiche aziendali della United Artists o della standardizzazione del lavoro degli sceneggiatori o del ruolo delle donne nel pubblico dei primi film non hanno nessun bisogno di contenere premesse filosofiche determinanti sulla soggettività o sulla cultura, né presupposti metafisici, epistemologici o politici univoci: insomma non c'è nessun bisogno di affidarsi a una teoria globale. Gli studi letterari, la storia dell'arte, la musicologia e molte altre discipline delle facoltà umanistiche hanno sviluppato ricche tradizioni di ricerca prima del sopraggiungere delle teorie globali. I Film Studies avevano appena avviato le indagini in profondità quando i teorici della posizione del soggetto e i culturalisti presero il sopravvento. Se storici ricchi d'immaginazione e teorici rigorosi non avessero ignorato le accuse di "positivismo" e di "empirismo", ora non avremmo molte strade piene di promesse aperte davanti a noi. Nell'era posteorica, messa chiaramente a fuoco, l'indagine in profondità resta la migliore soluzione se si vuole produrre il genere di dibattito culturale che farà progredire la nostra conoscenza del cinema. Le Grand Theories vanno e vengono, la ricerca e la cultura rimangono.

(Traduzione di Giovanna Granato)

Si ringraziano David Bordwell e la University of Winsconsin Press per averci autorizzato a pubblicare il saggio *Contemporany Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory,* apparso in *Post-Theory Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell, Noël Carroll, The University of Wisconsin Press, Madison 1996.

[1] Non sono comunque mancati gli sforzi per considerare lo sceneggiatore come *auteur*, sforzi che hanno riproposto negli Usa dibattiti che avevano già caratterizzato la Germania negli anni '10 e '20 e la Francia negli anni '40.
[2] Cfr. Noël Carroll, *The Future of Allusion: Hollywood in the '70s (and Beyond)*, «October», 20, spring 1982, pp. 51-81.
[3] Iris Barry, *Let's Go to the Movies*, Payson and Clarke, New York 1926, p. 197.
[4] Cfr. Geoffrey Nowell-Smith, *Visconti*, Doubleday, Garden City 1968; Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1969; Alan Lovell, *Don Siegel: American Cinema*, British Film Institue, London 1975.
[5] Jim Kitses, *Horizons West*, Indiana University Press, Bloomington 1969; Colin McArthur, *Underworld Usa,* Viking, New York 1972.
[6] Si veda Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, Random House, New York 1981, pp. 30-32.
[7] Ad esempio, sebbene il titolo del libro di Robert Lapsley, Michael Westlake, *Film Theory: an Introduction* prometta un'introduzione a tutta la teoria del cinema, il volume discute solo la teoria soggettivista.
[8] Il volume di Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Puf, Paris 1966, è stato tradotto in inglese da Donald Nicholson-Smith con il titolo *The Language of Psychoanalisys*, Hogart, London 1973 (tr. it. *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Bari 1968). Senza il lavoro di divulgazione di Laplanche e Pontalis, gli umanisti non sarebbero stati in grado di assorbire tanto rapidamente la dottrina psicoanalitica. Nonostante l'aspra polemica che Lacan ebbe con gli autori, il libro viene tuttora ritenuto una guida autorevole alle idee dello studioso francese. Cfr. Elizabeth Roudinesco, *Jacques Lacan & Co.: a History of Psychoanalysis in France, 1925-1985*, University of Chicago Press, Chicago 1990, traduzione inglese di Jeffrey Mehlman, pp. 290, 312-316.
[9] Si veda, rispettivamente, Stephen Heath, *Film and System. Terms of Analysis*, «Screen», 1, spring 1975, 2, summer 1975; Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1982 (è la traduzione inglese di *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris 1977, trad. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980); Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989, pp. 14-26; e Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. Philip Rosen, Columbia University Press, New York 1986, pp. 286-298 (il saggio di Baudry risaliva al 1970 ed era stato poi inserito nel volume *L'effet cinéma*, Albatros, Paris 1978).
[10] Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Routledge, London 1982, p. 47.
[11] Stranamente, ciò che è stato predominante all'interno della teoria francese del cinema è stato qualcosa di tutt'altro che escluso nei circoli semiotici angloamericani attorno al 1966. Nel 1975, un libro, come quello di Roger Odin, intitolato *Cinéma et production de*

sens (Colin, Paris 1990) sarebbe stato profondamente psicoanalitico, mentre la versione degli anni '90 indugia sulla "grande sintagmatica" metziana. L'ultimo lavoro di Christian Metz, *L'énonciation impersonnel, ou le site du film* (Klincksieck, Paris 1991, trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995), ignora allo stesso modo psicoanalisi, posizione del soggetto, teoria dell'apparato e simili. Altri libri sulla teoria cinematografica, nelle collane pubblicate da Nathan e Hachette, producono sommari di dottrina semiotica e narratologica ad uso degli studenti. Per il resto, la maggior parte delle opere teoriche prodotte in Francia sembra seguire la linea di riflessione divulgata da Barthes.

[12] Cfr. Jan Copjec, *The Anxiety of the Influencing Machine*, «October», 23, winter 1982, pp. 43-59; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanaliysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988; *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, ed. Slavoj Žižek, Verso, London 1992.

[13] Cfr. Paul Hirst, *Althusser and the Theory of Ideology*, «Economy and Society», 4, november 1976.

[14] Kate Soper, *Humanism and Anti-Humanism*, Open Court, La Salle 1986, p. 130.

[15] Si veda Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York 1988, pp. 75-78.

[16] Cfr. John Cawelti, *The Concept of Formula in the Study of Popular Literature*, «Journal of Popular Culture», 3, winter 1969, e *Six-Guns and Society*, Popular Press Bowling Green 1971; Lawrence Alloway, *The Iconography of the Movies*, «Movie», 7, february-march 1963; Colin McArthur, *Genre and Iconography*, British Film Institute Education Department, bollettino del seminario del 27 marzo 1969.

[17] Tim O'Sullivan, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, Routledge, London 1994, p. 71.

[18] Si veda ad esempio Keith Reader, *Intellectuals and the Left in France since 1968*, St. Martin's, New York 1987, pp. 39-43; Sunil Khilnani, *Arguing Revolution: The Intellectual Left in Postwar France*, Yale University Press, New Haven 1993, pp. 109-117; Tony Judt, *Marxism and the French Left: Studies on Labour and Politics in France. 1830-1981*, Clarendon Press, Oxford 1986, pp. 192-196.

[19] Stuart Hall, *Cultural Studies: Two Paradigms*, in Richard Collins et alii, *Media, Culture and Society: A Critical Reader*, Sage, London 1986, p. 39.

[20] Rick Altman, *General Introduction: Cinema as Event*, in *Sound Theory Sound Practice*, ed. Rick Altman, Routledge, New York 1992, p. 4.

[21] Ad esempio, un motivo ricorrente in *Cinema and Spectatorship* di Judith Mayne (Routledge, New York 1993) è l'esigenza che ogni adeguata teoria dello spettatore cinematografico tenga conto della psicoanalisi (pp. 59, 70, 77). La Mayne non motiva in alcun punto il perché la psicoanalisi debba far parte di simili teorie. Ella oppone la psicoanalisi alle teorie culturali e alle teorie cognitive, ma, invece di rifiutare le affermazioni di competenza tramite la psicoanalisi, semplicemente ne riafferma la superiorità rispetto a tutte le altre teorie rivali. È strano comunque che la particolare lettura che la Mayne fa dei film nei capitoli 6 e 7 non si basi su concetti psicoanalitici. Forse solo coloro i quali giurano nella psicoanalisi possono scegliere di scartarla?

[22] David Bordwell, *Convention, Construction, and Cinematic Vision*, in *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell, Nöel Carrol, University of Wisconsin Press, Madison 1996.

[23] Per una particolareggiata discussione del modello della scienza sociale dell'adattabilità umana, si veda John Tooby, Leda Cosmides, *The Psychological Foundations of Culture*, in *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, ed. Jerome H. Barkow, Leda Cosmides, John Tooby, Oxford University Press, New York 1992, pp. 19-136.
[24] «L'esperienza psicoanalitica segue il suo corso basandosi interamente sulla relazione tra soggetto e soggetto, conservando dunque una dimensione che è irriducibile a qualunque psicologia che oggettivi alcune proprietà dell'individuo», citato in Bice Benvenuto, Roger Kennedy, *The Works of Jacques Lacan: An Introduction*, St. Martin's, New York 1986, p. 101. Sulla concezione del soggetto in Lacan, si veda David Macy, *Lacan in Contexts*, Verso, London 1988, pp. 89-93. Nell'ambito degli studi cinematografici, credo sia stato Noël Carroll il primo a intuire che le affermazioni di Freud sul soggetto empirico della coscienza non implicano alcuna dichiarazione metafisica su unità e identità personale. Cfr. Noël Carroll, *Mystifying Movies*, cit., pp.73-83.
[25] Stephen Heath polemizza con l'equivalenza di soggetto e individuo in *The Turn of the Subject*, «Ciné-Tracts», 3-4, summer-fall 1979, pp. 33-36. È interessante il fatto che la confusione venga ricondotta a Althusser. Si potrebbe però risalire anche a Lacan, che oscilla tra la tradizionale concezione psicoanalitica del soggetto come persona sottoposta al trattamento e il senso filosofico del soggetto come coscienza o entità pensante.
[26] Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford, New York 1983, p. 19.
[27] Poonam Arora, *The Production of Third World Subjects for First World Consumption: "Salaam Bombay" and "Parama"*, in *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, ed. Diane Carson, Linda Dittmar, Janice R. Welsch, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, p. 294.
[28] Thomas Waugh, *The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film*, in *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, ed. Martha Gever, John Greyson, Pratibha Parmar, Routledge, London 1993, pp. 141-161.
[29] Secondo un diffuso manuale di Cultural Studies, il soggetto è «il soggetto pensante; il sito della coscienza»; la coscienza viene a sua volta definita come «consapevolezza di situazioni, immagini, sensazioni o memoria» (Tim O'Sullivan, *Key Concepts*, cit., pp. 309, 57). Un altro teorico inglese definisce i Cultural Studies come studi «sulle forme storiche di coscienza o soggettività» (Richard Johnson, *The Story So Far: And Further Transformations?*, in *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, ed. David Punter Longman, London 1986, p. 280).
[30] Jim Collins, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, Routledge, London 1989, p. 144.
[31] E. Ann Kaplan, *Introduction: From Plato's Cave to Freud's Screen*, in *Psychoanalysis and Cinema*, ed. E. Ann Kaplan, Routledge, New York 1990, p. 10.
[32] John Fiske, *Television Culture*, Methuen, London 1987, p. 171.
[33] Cfr. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990, pp. 88-96, e Murray Smith, *Engaging Characters*, Oxford University Press, Oxford 1995.
[34] Si veda Elizabeth Cowie, «Fantasia», 9, 1984, pp. 70-71.
[35] Constance Penley, *Feminism, Psychoanalysis, and Popular Culture*, in *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler, Routledge, New York 1992, p. 490.
[36] Stuart Hall, *Encoding/Decoding*, in Stuart Hall e altri, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies. 1972-79*, Hutchinson, London 1980, p. 129.

[37] Ivi, p. 132.
[38] Mi riferisco a *Ideas from France: the Legacy of French Theory*, ed. Lisa Appignanesi, Free Association, London 1989.
[39] Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, p. IX.
[40] «L'Évenément», 201, 8-14 septembre 1988.
[41] Si veda Raymond Boudon, *The Freudian-Marxian Structuralist (Fms) Movement in France. Variations on a Theme by Sherry Turkle*, «The Tocqueville Review», 1, winter 1980, pp. 5-23.
[42] Cfr., ad esempio, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981, pp. 46-48, 121-129.
[43] Si veda il lavoro di Luc Ferry e Alain Renault, in particolare *French Philosophy of the Sixties: An Essay of Antihumanism*, traduzione inglese di Mary Schnackenberg Cattani, University of Massachusetts Press, Amherst 1990.
[44] Benjamin cita Riegl e Wichoff, notando le loro «ardite conclusioni» rispetto all'organizzazione della percezione nel quinto secolo dopo Cristo sulla base di certe opere d'arte. Ma questo non basta per confermare la sua affermazione per cui «durante lunghi periodi storici, la modalità della percezione sensoriale umana cambia con l'intera modalità dell'esistenza dell'umanità» (cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).
[45] Jonathan Rée, *Marxist Modes*, in *Radical Philosophy Reader*, Verso, London 1985, p. 338.
[46] Graeme Turner, *Film as Social Practice*, Routledge, London 1993, pp. 67-93.
[47] Cfr. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993, soprattutto i capitoli 5-7. L'ottavo capitolo riguarda l'appropriazione di Lacan da parte dei teorici del cinema francesi.
[48] Cfr. il mio *Historical Poetics of Cinema*, in *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, ed. R. Barton Palmer, Ams, New York 1989, pp. 385-392.
[49] Uno dei pochi studi critici sulla teoria della posizione del soggetto è quello di William Cadbury, Leland Poague, *Film Criticism: A Counter Theory*, Iowa State University Press, Ames 1982.
[50] Raymond Bellour, Guy Rosolato, *Dialogue: Remembering (This Memory of) a Film*, in *Psychoanalysis and Cinema*, cit., pp. 199, 212.
[51] Forse Rosolato rimprovera Bellour per questo strano salto quando risponde «può anche essere gradevole tornare al passato di qualcuno». Rosolato ha ragione – a volte i flashback possono essere gradevoli – ma nulla di preciso è stato detto da nessuna delle due parti.
[52] Joan Copjec, *The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in Film Noir*, in *Shades of Noir*, ed. Joan Copjec, Verso, London 1993, pp. 167-197.
[53] Sebbene la detective-story *moderna* sia nata con Poe, nell'antichità si trovano vari delitti dalla soluzione a sorpresa e a incastro. A parte Edipo, vi sono i racconti di Bel e Susanna nelle Scritture Apocrife. Cfr. *The Omnibus of Crime*, ed. Dorothy L. Sayers, Garden City Publishing, Garden City, 1929, pp. 51-55.
[54] Una critica eccellente di tale stato delle cose è in Paul Gross, Norman Levitt, *Higher Superstition: The Academic Left and Its Quarrels with Science*, John Hopkins University Press, Baltimore 1994.
[55] Sandy Flitterman-Lewis, *Psychoanalysis*, in Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Routledge, New York 1992, p. 124. Il linguaggio di Flitterman-Lewis sembra derivato da Laplanche e Pontalis, ma al posto della loro affermazione secondo cui «la

metapsicologia costruisce un insieme di modelli concettuali che sono *più o meno rimossi dalla* realtà empirica» (*The Language of Psychoanalysis*, cit., p. 249, corsivo mio), l'autrice asserisce in modo piuttosto diverso che essa «*sfida* la *verifica* empirica».

[56] Sigmund Freud, *Psycho-Analysis*, Hogart, London 1953-1974, vol. 20 (1925-1926), p. 266. Si tratta dell'edizione "classica" dell'opera completa di Sigmund Freud, curata e tradotta da Ernest Jones, James Strachey e altri.

[57] Si consideri la sua definizione: «La psicoanalisi è una procedura medica che ambisce alla cura di certe forme di disturbi nervosi (le nevrosi) attraverso una tecnica psicologica» (*The Claims of Psycho-Analysis to the Scientific Interest*, in *Sigmund Freud*, cit., vol. 13, 1913-1914, p. 165).

[58] Si veda David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1989, pp. 97-104.

[59] Cfr. Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992.

[60] Tony Bennett, Janet Woollacott, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, Methuen, New York 1987, p. 153.

[61] Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge 1991, pp. 232-233.

[62] Noël Carroll, *Prospects for Film Theory: A Personal Assessment*, in *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, cit., pp. 37-68.

[63] David Bordwell, *Making Meaning*, cit., pp. 29-42, 201-204, 215-223, 252-254.

[64] Un utile studio in tale ambito è Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1980. Cfr. anche Judith P. Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, Columbia University Press, New York, 1987; Michael S. Roth, *Knowing and History: Appropriations of Hegel in Twentieth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca 1988.

[65] Molti aderenti alla Grand Theory hanno confuso ricerca empirica con ricerca empirista. "Empirismo" è il nome di una tradizione filosofica che enfatizza l'esperienza nello spiegare come l'uomo acquisisca conoscenza. Storicamente, l'empirismo ha spesso abbracciato vedute secondo le quali la mente è un ricettacolo passivo e i concetti possono essere ridotti ad aggregati di impressioni sensibili. Nessuno, tra gli studiosi di cinema, sposa una posizione empirista. Una ricerca empirica è quella che cerca risposte a domande la cui evidenza si trova al di fuori della mente di chi ricerca. La storia del cinema è empirica in questo preciso senso; ma vi sono anche tutti i tipi di critica del film che basano le loro interpretazioni sull'evidenza che in modo intersoggettivo si trova nei testi. E parecchie teorie del cinema, da Münsterberg a Mitry, sono state empiriche. Solo la Grand Theory pretende di essere non-empirica. (Come ho già notato prima nel testo, comunque, la sua applicazione nell'interpretazione sembrerebbe dare infine una qualche sostanza empirica). Il saggio citato di Noël Carroll esplora nei dettagli la distinzione. Basti dire che la ricerca di medio livello che sto qui esponendo è allo stesso tempo teoretica e empirica, senza essere empirista.

[66] Esempi influenti di ricerche gay-lesbian sono Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, riedizione, Harper, New York 1987 (trad. it. *Lo schermo velato. L'omosessualità nel cinema*, Costa & Nolan, Genova 1984), e Richard Dyer, *Now You See It*, Routledge, New York 1990. Sulla riscoperta della donna come filmaker si veda

Barbara Koenig Quart, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, Praeger, New York 1988; Thérèse Lamartine, *Elles. Cinéastes ad lib. 1895-1981*, Remue-ménage, Quebec 1985; Catherine Portuges, *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*, Indiana University Press, Bloomington 1993. William Jones, in *Black Cinema Treasures Lost and Found*, University of North Texas Press, Denton 1991, segnala una nuova era nelle ricerche d'archivio nel cinema afroamericano. Dei molti esempi di analisi storica postcoloniale segnalo solo Randal Johnson, *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, Pittsburgh University Press, Pittsburgh 1987; Sumita S. Chakravarty, *National Identity in Indian Popular Cinema. 1947-1987*, University of Texas Press, Austin 1993; Lizbeth Malmus, Roy Armes, *Arab and African Filmmaking*, Zed, London 1991; Keyan Tomaselli, *The Cinema of Apartheid: Race and Class in South African Film*, Smyrna/Lake View, New York 1988; N. Frank Ukadike, *Black African Cinema*, University of California Press, Berkeley 1994.

[67] Si veda André Gardies, Pierre Hafner, *Regards sur le cinéma négro-africain*, Ocic, Bruxelles 1987; Manthia Diawara, *Oral Literature and African Film: Narratology in Wend Kuuni*, in *Questions of Third Cinema*, ed. Jim Pines, Paul Willemen, British Film Institute, London 1989, pp. 192-212; *Tradition orale et nouveaux médias*, Ocic, Bruxelles 1989; Udakike, *Black African Cinema*, cit.

[68] Ne sono esempi le opere di Georges Sadoul, Jean Mitry, Lewis Jacobs e Jay Leyda.

[69] Si veda Tino Balio, *United Artists: The Company Built by the Stars*, University of Wisconsin Press, Madison 1987, e lo studio inserito nella sua antologia, *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison 1985; Douglas Gomery, *The Coming of Sound to the American Cinema: A History of the Transition of an Industry*, University of Wisconsin Press, Madison 1975; Robert C. Allen, *Vaudeville and Film. 1895-1915: A Study in Media Interaction*, Arno Press, New York 1980; Janet Steiger, *The Hollywood Mode of Production: The Construction of Divided Labor in the Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison 1981; Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market. 1907-1934*, British Film Institute, London 1985; David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film, Style, and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

[70] Si veda ad esempio Richard Abel, *French Cinema: The First Wave. 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton 1984, e Colin Crisp, *The Classical French Cinema. 1930-1960*, Indiana University Press, Bloomington 1993.

[71] Per una discussione di questa tradizione e citazioni di altre opere, si veda il saggio di Vance Kepley Jr., *Whose Apparatus? Problems of Film Exibition and History*, in *Post Theory. Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell, Noël Carrol, cit., pp. 533-549.

[72] Una discussione di come questa ricerca possa procedere si trova in Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, Knopf, New York 1985, pp. 193-212.

[73] Ne parlo in *The Power of a Research Tradition: Prospects for Progress in the Study of Film Style*, «Film History», 1, spring 1994, pp. 59-79.

[74] I seminari di Jan Leyda alla New York University hanno avuto un ruolo decisivo nella promozione degli studi su Griffith e i suoi contemporanei. Noël Burch è stato un pioniere anche per quel che riguarda il lavoro sul cinema delle origini o su quello giapponese, non solo nei suoi libri (solitamente pubblicati molto tempo dopo essere stati scritti) ma anche attraverso la sua carriera di insegnante a Parigi, Londra, New York. Cfr. Noël Burch, *To*

the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema, University of California Press, Berkeley 1990.

[75] Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1983; Joyce E. Jesionowski, *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*, University of California Press, Berkeley 1987; *Early Cinema. Space Frame Narrative*, ed. Thomas Elsaesser, British Film Institute, London 1990; Ben Brewster, *Traffic in Souls: An Experiment in Feature-Lenght Narrative Construction*, «Cinema Journal», 1, fall 1991, pp. 35-56; e David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, cit., pp. 155-308, 341-364.

[76] Si veda Lea Jacobs, *Belasco, De Mille and the Development of Lasky Lighting*, «Film History», 4, 1993; John Belton, *Wide-Screen Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1992.

[77] Si veda in particolare il lavoro svolto nel Cinema Studies Department della New York University durante gli anni '70. Affine a tale tendenza è P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde. 1943-1978*, Praeger, New York 1974.

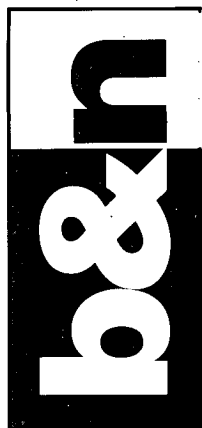
[78] Cfr. Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film. 1928-1942*, University of Wisconsin Press, Madison 1991.

[79] Cfr. i numeri speciali di «Millennium Film Journal»: 14-15, fall-winter 1984-1985 e di «Persistence of Vision», 5, spring 1987. Cfr. anche Ian Jarvie, *Philosophy of Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge, New York 1988 e *Philosophy and Film*, ed. Cynthia Freeland, Thomas Wartenberg, Routledge, New York 1995.

[80] Cfr. ad esempio Edward Branigan, *Point of View in Cinema*, Mouton, New York 1984; Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

[81] Si veda Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1978 (trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981) e *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1990; George M. Wilson, *Narration in Light Studies in Cinematic Point of View*, John Hopkins University Press, Baltimore 1984; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985; Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley 1988 e Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London 1992.

[82] Cfr., ad esempio, Stephen Prince, Wayne Hensley, *The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*, «Cinema Journal», 2, winter 1992, pp. 59-75. Personalmente propongo un altro modo di pensare al ruolo dello spettatore in David Bordwell, *A Case of Cognitivism*, «Iris», 9, spring 1989, pp. 11-40 e *A Case of Cognitivism. Further Reflections*, «Iris», 11, summer 1990, pp. 107-112.

[83] Ad esempio Mike Cormack, *Ideology and Cinematography in Hollywood. 1930-1939*, non utilizza una documentazione di prima mano per le sue affermazioni storiche e si limita ad avvalersi delle ricerche di Balio, Bordwell, Burch, Gomery, Maltby, Roddick, Salt, Thompson e altri come base per una lettura ispirata alla teoria della posizione del soggetto di alcuni celebri film degli anni '30.

film

Flavio De Bernardinis

Raccontare l'amore

Nel cinema contemporaneo, e non ultimo il panorama indipendente, si rileva, con ampi margini, una tendenza, diciamo subito una maniera, che, per intenderci, è facile definire neo-romantica. Non interessa, ovviamente, la prevalenza statistica di un genere, un atteggiamento sugli altri: il film d'amore, comunque, è qualcosa di semplice e intramontabile, svetta sicuro e affila qualsiasi panorama e orizzonte. Interessa, piuttosto, un aspetto particolare della questione, che si nota appena e magari diventa spia di esiti più complessi e imprevisti. C'è bisogno, allora, di un trampolino di lancio, una piccola rampa. Occorre, per questa volta, un film esemplare che riverberi per definire meglio sagome e profili, disegnare traiettorie riconoscibili e efficaci. Questo film metatesto, nell'accezione appena suggerita, e nell'ambito neo-romantico prescelto, diventa una scelta persino ovvia. Che cosa potrebbe, infatti, meglio di *Jules e Jim* di Truffaut, riflettere l'amore nel cinema e per il cinema in un immaginario, quello di oggi, in cui tutti i colpi di fulmine sono attutiti da rombi di tuono preannunciati con anticipo smisurato? Si tratta di cogliere, oltre il "cine", anche la "filìa", il tema dell'amore tematizzato in un "soggetto", un "trattamento" specifici. Un film come *Le onde del destino* di Lars von Trier, di cui non ci occuperemo, sintetizza assai bene il doppio movimento: la riproposta radicale dell'*amour fou* come motore del racconto, e l'ossessione delle "onde", nuove e antiche, sulle quali è destino rompersi lo sguardo. Ci occuperemo invece di altri titoli, forse meno tempestosi, di area anglofona, sui quali *Jules e Jim* può rilanciare, in qualche modo, i trentasei anni trascorsi dalla prorompente Nouvelle Vague di allora ai più discreti indipendenti di oggi.

Così ha scritto, infatti, Alberto Barbera, discutendo di *Jules e Jim* nel suo *Truffaut*: «La contestazione del modello classico della messa in scena si produce al livello stesso della rappresentazione e della diegesi; procede cioè attraverso l'accettazione consapevole dei suoi meccanismi e delle sue tecniche, contemporaneamente denunciando la finzione in quanto apparato» (Il Castoro, Milano 1995, p.48). Vero. La riflessione metacinematografica è subito riflessione morale. Se l'idea del cinema implica un'idea del mondo, la regia di *Jules e Jim* costituisce

l'esatto precipitato filmico dei materiali erotici e morali prescelti: la contestazione del modello classico di società attraverso l'accettazione delle sue convenzioni, tra cui il triangolo borghese, e il suo smascheramento, parimenti, quale cliché tra i più ipocriti.

Il film di Truffaut lavorava esattamente sul margine, mobilissimo, di storia e discorso: il "soggetto", il tema dell'amore approfondito e rovesciato, e poi quell'altro "soggetto" che è la macchina da presa, instancabile, inafferrabile tanto da far sbilanciare il critico: «Il vero protagonista di Jules e Jim è la macchina da presa» (ibidem). Per contrasto, osserviamo i piccoli film neo-romantici di oggi. Intanto, è problematico rintracciare questo margine, la linea di confine tra il livello della storia e il livello del discorso. Il nodo, ora, è sciolto empiricamente: la storia è il discorso, il discorso si fa storia: i due livelli, i materiali e lo stile, compresi, o meglio compressi uno nell'altro non lasciano margini di intervento, refoli di dialettica, fessure di re-visione. L'amore per il cinema, subito già nel cinema, caratteristico della Nouvelle Vague, costituiva, ancora, uno spazio storico e morale precipitato in una forma discorsiva: il mondo cominciava a mostrare i primi segni dell'astuta derealizzazione che, di lì a poco, Guy Debord avrebbe raccontato in *La società dello spettacolo*. Si trattava, dunque, di filmare questo mondo che già si trasformava in immagine. Proprio così, cinema e morale apparivano decisamente solidali: qualsiasi panoramica era, subito, quella panoramica, implicando tanto la scelta del soggetto fabulatorio (cosa far vedere), sia del soggetto tecnico mdp (come far vedere). Lo spazio dialettico era inoltre spazio di seduzione, poiché, come avrebbe pensato Baudrillard di lì a poco, ogni atto morale deve avere, gioco forza, forma di seduzione.

Al di là dello specchio, restando di lato

Ci occuperemo, abbiamo detto, di alcuni esempi tratti dalla produzione anglofona, forse la più sensibile, ancora oggi, all'eredità della Nouvelle Vague: ce ne sono molti, ne abbiamo scelti tre, uno statunitense, l'altro australiano, il terzo inglese. Tutti del 1996.

Il senso dell'amore, è il secondo lungometraggio del trentenne Edward Burns, distribuito dalla Fox sulla scia del successo del precedente *I fratelli McMullen*, di cui è una sorta di compassato remake. Anche qui, infatti, protagonisti sono due fratelli, Mickey e Francis Fitzpatrick, alle prese con articolate questioni sentimentali. Mickey, reduce da uno scacco amoroso, conosce la pimpante Hope il giovedì, e il sabato sono già marito e moglie; Francis, affermato uomo d'affari, si decide a divorziare dalla intelligente e innamorata Ren, per accasarsi con la bellissima Heather, l'antica scapestrata fiamma di suo fratello Mickey.

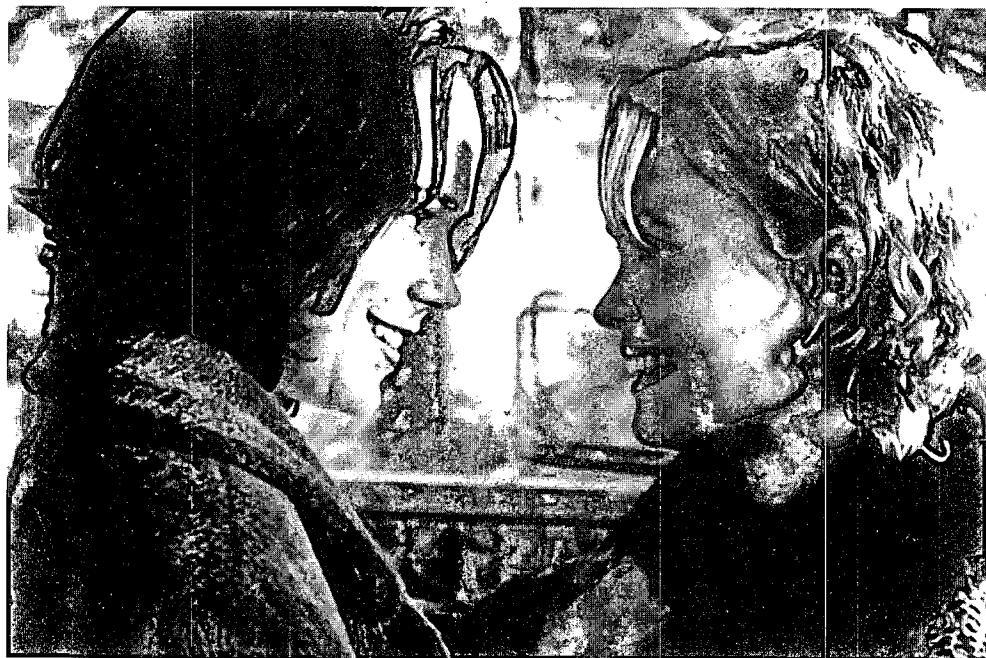
Burns, così, si dimostra giovane regista di opportune e consuete letture. La situazione tratteggiata rispecchia infatti alcune osservazioni di Denis De

Il senso dell'amore *di Edward Burns*

Rougemont nel suo ormai classico *L'amore e l'occidente*: «Per comprendere meglio guardiamo l'America. Nessun'altra civiltà ha dato all'amore detto *romance* tanta quotidiana pubblicità. Però, se l'amore romanzesco trionfa di moltissimi ostacoli, contro uno si spezzerà quasi sempre: la durata» (Rizzoli, Milano 1989, p. 349). Gli americani amano, non fanno altro che amare, sostiene lo studioso, e volentieri gli apparati dell'immaginario, tra cui Hollywood, sostengono questa idea di amore romantico, ossia «una combinazione a dosi variabili di sentimentalismo e sensualità, gioco e drammaticità a buon mercato, morale conformista e avventura» (ibidem). Il problema, piuttosto. È la durata. Ora, se gli americani insistono a precipitare il proprio amore romanzesco nell'istituzione borghese del matrimonio, la contraddizione è insanabile. Tanto che, appena trascorsa la sbornia coniugale, l'americano si tuffa alla ricerca di un nuovo amore, che comporta, all'istante, il divorzio e un altro entusiastico matrimonio. L'amore romanzesco, se è fonte di contraddizione, appare pertanto il motore della società Usa, una cultura in cui «qualsiasi film, fosse anche sulla bomba atomica, contiene una certa dose della droga romanzesca detta *love interest*» (ivi, p. 350). La dinamica è in fondo la seguente: il *romance* vuole l'amore "lontano", e il matrimonio, invece, "vicino": l'americano, allora, che non sopporta le attese, si sposa immediatamente per colmare la distanza fra sé e il suo irrinunciabile "romanzo d'amore". Risolta la distanza nel matrimonio e risultando, parimenti, del tutto immotivata la durata del matrimonio medesimo, il meccanismo non può che essere iterato, posto alla base di un gioco delle passioni all'insegna della serialità. È facile individuare la natura spettacolare di un simile *ethos*, il soddisfacimento di un bisogno, che crea automaticamente un bisogno uguale e contrario. Burns ci fa addirittura due film, come se il primo producesse il secondo per pura legge estetica di mercato: dal "meno" dell'indipendenza pura, al "più" dell'intrusione Twentieth Century Fox, che, per tipico paradosso Usa, rinvigorisce la rigorosa patina di "indipendenza". A differenza di *Jules e Jim*, in cui il regista nouvelle vague ancora si impegnava a problematizzare il genere e la sua messa in scena, il mondo e la finzione incaricata di rappresentarlo, qui ci troviamo ormai al di là dello specchio. Il racconto è una sorta di film-conversazione, a cui ben poco si può aggiungere tanto è "parlato", mentre i soli personaggi consapevoli e decisi nulla dicono perché mai appaiono sullo schermo. Il riccone chiamato "daddy", che Heather alla fine preferirà al logorroico e poco dotato Francis, e mamma Fitzpatrick, protagonista da mesi di un rovente flirt con un disarmonico rigattiere di origine italiana, non si vedono mai. I tre maschi, papà Fitzpatrick e i fratelli, ristagnano invece in una interzona dell'immaginario, fatta di blande fissazioni al trauma (la ferita sentimentale di Mickey con Heather), e di spaesate proiezioni nel grande amore a venire (la cotta, molto di testa, di Francis per la stessa Heather). Ai tre, allora, non rimarrà che la barca da pesca, unico luogo ospitale, in cui Hope, restando fedele al suo nome, si adatterà pur di riconquistare l'incerto Mickey.

L'amore, così, né vicino né lontano, è fatto galleggiare in superficie non perdendo mai di vista il timone. Alla donna superstite non resta che accomodarsi in barca, relitto di un immaginario ormai sopito (il viaggio, l'avventura...), e caracollare per la baia ben sapendo che la rosa dei venti sarà per lei l'ultima delle metafore. Il salto al di là dello specchio si riduce a piccolo cabotaggio nella grande baia, nell'acqua che nulla riflette e in cui nessuno ambisce a specchiarsi. Il meccanismo *romance*/matrimonio di De Rougemont non è più propulsivo, come negli splendidi anni hollywoodiani, ma grigia fonte di ristagno. E come la barca segue la corrente senza risalire il fiume, così il cinema insegue la conversazione dei personaggi senza immaginare null'altro, né il livello letterale di ciò che si scorge, né quello figurato di ciò che potrebbe, eventualmente, costituire caldo momento di visione.

Nel secondo film, l'australiano *Amore e altre catastrofi*, della poco più che ventenne Emma-Kate Croghan, l'amore è l'unica grande avventura nelle spire di un "grande tiepido", ben lontano da America e Europa. In una specie di versione "scult" di *Le affinità elettive* goethiane, l'amore sboccia solo se: 1) si amano gli stessi film; 2) lui è logorroico e lei quasi muta; 3) si sa coltivare una attraente consapevolezza gay.

Christopher Eccleston e Kate Winslet in Jude *di Michael Winterbottom*

Frances O'Connor e Radha Mitchell in Amore e altre catastrofi *di Emma-Kate Croghan*

Il rapporto col cinema è assolutamente immediato, e chi ne fa oggetto di mediazione si volatilizza. Il professor Leach, che ripete per l'ennesima volta, all'Università, il corso su Hitchcock e la politica degli autori, muore soffocato da una ciambella alla crema. Adrian, il brillante assistente, affermatosi con un libro dall'inequivocabile titolo, "Feral Cinema", abbandona tutti e salpa per la Francia attratto dalle lusinghe della Sorbona. I docenti, gli intellettuali, sono solo trite figurette di *thànatos*. Truffaut così si esprimeva, appena terminata la lavorazione di *Jules e Jim*: «Partendo da una situazione scabrosa, è un film che ritengo profondamente morale, non fosse altro che per quella tremenda tristezza che ne spira». In *Amore e altre catastrofi*, la situazione scabrosa è metabolizzata, e compare ben presto un cartello con una citazione da Lewis Carroll: «Tutto ha una morale, se uno riesce a trovarla». Al di là dello specchio di Alice, si estende così il mito contemporaneo del *pléroma*, il mondo "tutto pieno" di derivazione classica, in cui ogni cosa è a disposizione, a patto di esercitare la sensibilità necessaria per coglierla e adeguatamente assaporarla (cfr. Mario Perniola, *Transiti*, Cappelli, Bologna 1989, p. III: «Contrariamente all'immagine di un mondo vuoto, di una *kénosis*, che caratterizzerebbe la società attuale, la mia ricerca è animata dall'immagine di un mondo pieno, di un *pléroma*, in cui tutto è a disposizione»). Se i personaggi americani di Burns veleggiano pigri, orfani del viaggio e della fron-

tiera, nella lontana Australia si rimane ancorati alla terra, e si godono, finalmente, i vantaggi di un mondo decentrato e pienamente disponibile in ogni sua piega: omo e eterosessualità non sono più emblematiche scelte di campo, ma modalità affettive da cogliere e assaporare volta per volta, senza distinzioni, contesti da "leggere" e "gustare", interpretando, finalmente privi di pregiudizi, solo la succosa occasione in cui lievitano.

Ma i giovani "indipendenti" non vogliono nemmeno codici o dizionari, scansano la rappresentazione del pensare e del sentire, come Ari, lo studente di lettere classiche, che alla fine si libera del registratorino in cui, imitando l'agente Cooper di *Twin Peaks*, pretendeva di proiettare le emozioni e i pensieri. Non si dà discorso, né proiezione, né riflesso, al di là dello specchio. Pare quasi che, affidato alla rete telematica il compito di ricevere e smistare tutti i dati del pensare e del sentire, i ragazzi "indipendenti", all'opposto di Jules e Jim, abbandonino la dimensione della cultura quale crocevia di mediazione, filtro di simboli emblemi e utopie. È esattamente questo il tema dominante di *Jude*, il film del britannico Michael Winterbottom, tratto dal romanzo di Thomas Hardy, in cui la prima preoccupazione della regia è trasfigurare l'800 inglese in una astratta dimensione priva di referenti, un'interzona appunto. Scartata la pienezza del *pléroma*, Winterbottom taglia, rispetto al romanzo, tutta la grande sequenza finale nella città universitaria, brulicante di feste personaggi e discorsi, sin troppo esplicita sui "tempi che corrono", in cui il protagonista agonizza, preda della tbc, mentre cominciano ad accedere al college, finalmente, anche gli studenti più poveri.

Lontanissimo da *Jules e Jim*, in cui Truffaut, genialmente, escluse qualsiasi trucco di invecchiamento per i protagonisti, delegando la funzione di scandire gli anni al ritmo della creatività di Picasso e dei suoi "periodi", qui Winterbottom attacca la cinepresa ai suoi eroi intesi come esseri umani assoluti, sciolti dall'obbligo di testimoniare il proprio passaggio nel mondo. Mentre la Nouvelle Vague reinventava il cinema quale alta testimonianza del mondo, costituendo, in qualche modo, il momento hegelianamente "religioso" della sua storia, adesso il cinema indipendente neo-romantico attesta la fine di tutti i rispecchiamenti. Nemmeno quella di *Jude* è una storia capace di aspirare alla dignità dell'exemplum. Fine del simbolico, il cinema ha finito di reinventarsi, là dove il mondo si è ormai assolutamente estraniato nella piena virtualità in cui tutto è presente e a disposizione.

«Omnia vincit amor», il motto cristiano ascoltato a lezione, nel film australiano della Croghan, è subito ripulito da ogni incrostazione intellettuale dalla battuta immediatamente successiva di Ari: «Omnia vincit amor: ossia, l'amore spacca il culo a tutti i neutri plurali», là dove il *pléroma* denuncia i suoi limiti. La disponibilità di un mondo pieno di "omnia", di neutri plurali, a ben vedere, non costituisce affatto un traguardo.

In *Il senso dell'amore*, Hope, la pimpante moglie di Mickey, fra il desiderio di partire per Parigi e l'amore per Mickey, decide per quest'ultimo. Il coté romanti-

co del personaggio, inoltre, è sottolineato dall'appartamento bohémien in cui vive, privo di elettricità, e pertanto con gli elettrodomestici (scaldabagno, frigorifero...) inservibili. In *Amore e altre catastrofi*, Alice, fra la Doris Day "guerriera femminista" della sua tesi di laurea, e la Doris Day protagonista di *Calamity Jane*, il primo dei tre film che la lega a Michael, sceglie risolutamente la seconda. Il giovane Michael, studente in medicina, si rivelerà infatti il partner ideale, cogliendo i tre film comuni a entrambi: *Calamity Jane*, e poi *Meet Me in St. Louis* (per il senso della famiglia), *La rosa purpurea del Cairo* (perché mette in guardia sui sogni). Per Hope e Alice, in nessun caso poesia e cinema costituiscono mediazioni per nuove mitologie, o riferimenti culturali per vincolanti sovrastrutture. Hope, che ama la poesia, rinuncia alla colta e storica Francia, e in questo compie un gesto davvero "poetico", mentre Alice riconduce il cinema a "gioco" (il gioco dei tre titoli) che pizzica subito il vissuto. Ciò che manca, ancora, rispetto a *Jules e Jim*, è la messa in scena. Cinema e poesia, entrambi, realizzano l'amore senza, tuttavia, inscenarlo mai: l'amore, infatti, non è affatto ricapitolato. Ricapitolazione che, pur con tutte le spinte e controspinte del caso, ancora attuava Truffaut: rappresentando l'origine dei rapporti di coppia, e della coppia stessa, si confluiva necessariamente nella messa in scena esemplare del tragico. Pur con tutti gli "straniamenti", *Jules e Jim* è una grande storia di amour fou: anzi, è la storia di amour fou per eccellenza, la sua ricapitolazione e rigenerazione fin nelle origini e nel destino dell'essere (la sequenza, in prefinale, della cremazione e polverizzazione delle ossa).

Per il cinema neo-romantico contemporaneo, ricapitolare significherebbe semplicemente, capitolare di nuovo, inseguendo, inoltre, una sterile dialettica tra Natura e Storia che Truffaut non mollava, visto che la voce narrante, sulla parola "fine", avvertiva come il desiderio di Catherine che le sue ceneri fossero gettate al vento non fu soddisfatto da Jules, poiché «questo proprio non era permesso». Persino in *Jude*, la società, ostacolo insormontabile per gli amanti, è posta sullo sfondo, stolida e pigra più che odiosa e cattiva, e quando emerge nel romanzo di Hardy la scena è tagliata via dal film. Gli studi classici di Jude, insomma, non sono il luogo dialettico del contrasto tra la vita e le sue convenzioni, ma il gesto quotidiano che si spiega da solo, l'apprendimento che finisce lì dove si appunta, la cultura che non fa società, e tramanda una storia che nulla sembra insegnare. Sembrano, persino, pratiche settarie, ma il salto al di là dello specchio ha dimostrato che l'unica setta ormai è la società, chiusa nel loggiato delle istituzioni. Annichilito un qualsiasi ordine capace di conferire senso al mondo, nemmeno il mondo, pieno e satollo, sa conferire senso a se stesso.

Il cinema, quindi, stenta a saggiare una nuova panoramica. Jude studia tanto, ma «per la coerenza del vivere in comune fra uomini è necessario che l'autorità della tradizione si diffonda in quanto tradizione, non perché viene riconosciuta prima come tradizione buona» (Leszek Kolakowski, *Presenza del mito*,

Il Mulino, Bologna 1992, p. 36). Ma ormai il corpus degli studi tradizionali non diffonde una tradizione perché troppo occupato a nutrire l'istituzione. La cultura, se non può essere luogo di mediazione tra il singolo e la comunità, si fa puro e semplice pane quotidiano. «Era una sera verso la fine del mese, e Jude era appena ritornato dall'aver assistito a una conferenza di storia antica. Quando egli entrò, Sue, che era rimasta a casa, stava servendo la cena...» (Thomas Hardy, *Giuda l'oscuro*, Rizzoli, Milano 1991, p. 296). Anche la "poesia" di Hope, il "cinema" di Alice sono gesti quotidiani che non hanno bisogno di alcuna comprensione, perché da nulla sono compresi. Pizzicano e stimolano giorno per giorno, senza riassumere cause e effetti, origini e differenze. Anzi, come la pratica della fotografia per Benjamin, acuiscono, semplicemente, il contatto tra tutto ciò che è della stessa specie. La fulminea decisione di Hope e Mickey di sposarsi al sabato dopo essersi conosciuti il giovedì, l'incontro improvviso tra Michael e Alice al momento del gioco dei tre film, la sim-patia tra Jude e la cugina Sue diventano, quindi, semplici scatti dell'amore, il cui mito né destina, né ricapitola, né induce al sacrificio. Solo individui della stessa specie convenuti insieme in una specie d'amore.

E il cinema, occhio ormai specifico, oltre lo specchio dei generi, è là dove il mondo scatta, dove il pizzico della vita fa scattare impreviste e ineleggibili affinità. Allo stesso modo in cui monta il découpage di *Il senso dell'amore*, dove le relazioni tra i personaggi si scoprono a scatti, si piegano e si dilungano, si intrecciano e si sfilacciano pizzicando lo spettatore, senza mai colpirlo davvero. E come dice bene il titolo di *Amore e altre catastrofi*, le cui catastrofi, appunto, rimandano a rivolgimenti senza tragedie, a ricombinazioni di feeling e rapporti che scattano solo nel momento in cui scattano: quando la freccia di Cupido è già partita e ancora non è giunta al bersaglio. Nel puro trascorrere senza destino, limpido scatto senza origine o meta. Né mito né rito, ma *condizione*, nel senso latino di *condicio*: "situazione, modo di essere, sorte", ma anche "proposta, patto, accordo"; contatto immediato, senza cerimonia o mitologia.

In un recentissimo libretto di Manlio Sgalambro, si trova, forse, il punto della condizione: «A lato, a lato. Questo è l'incitamento che sentiamo inebriati. Che spazi ci si aprono, che Californie!» (*Teoria della canzone*, Bompiani, Milano 1997, pp. 23-24). Oggi, dice il filosofo, noi non andiamo lontano. Cerchiamo solo di percepire ciò che accade all'intorno. Anzi, noi non andiamo né avanti né indietro: andiamo a lato. Si mostra, in questa immagine, il senso dei film neo-romantici. Amare, innanzitutto, significa porsi a lato di qualcuno. E così fa Hope, in *Il senso dell'amore*, quando sale in barca e si accomoda accanto a Mickey, mentre davanti Francis è seduto al fianco di suo padre, ritto al timone. E così si conclude *Amore e altre catastrofi*, con tutti i ragazzi sul prato uno accanto all'altro, in coppia o meno, mentre una cinepresa amatoriale li riprende sorridenti. E come Jude e Sue desiderosi, nel vuoto sociale, solo di starsene lateralmente a pane e libri.

Questo cinema, così, ribadisce la propria condizione essenziale di immagine in movimento, ma di lato rispetto all'immaginario dominante. Questi piccoli film indipendenti e neo-romantici (e non mancano, *Go Now, Beautiful Thing, Boys*...) sono, infatti, spostati, né avanti né indietro, né avanguardia né nostalgia, film semplicemente fotografati, né restauro dello sguardo perduto né visionaria architettura del futuro. Film scattati sul posto, laterali rispetto ai grandi sogni e eventi, dinamiche visive senza evoluzione immaginaria, storia senza discorso per un discorso senza storia. Resta da vedere se, ancora sulla scia di Benjamin, questa lateralità della pura e semplice foto-grafia sia, in qualche modo, una opzione politica rispetto al cinema dominante. Se *Jules e Jim* ambiva a colpire al cuore, qui si decide di non intervenire, e appostarsi di lato. Che sia l'inizio di una estetica dagli esiti imprevedibili? Una postazione oltre lo specchio, accanto alle sue schegge? Il transito necessario dalla pratica del pedinamento alla condizione dell'intorno? Una embrionale estetica del senso lato?

Senza riflettere

Oltre lo specchio, non c'è più riflessione. È un dato che emerge, con chiarezza, anche dal cinema gay ormai pienamente approdato alla distribuzione regolare nelle sale. In *Beautiful Thing*, i due giovani protagonisti, Jamie e Ste, prigionieri di un soffocante condominio dell'hinterland londinese, soltanto nell'amore trovano la forza di affrontare gli altri. La regista Hettie MacDonald, che ha girato il film per conto di Channel Four, da una commedia di successo di Jonathan Harvey, è assai esplicita al riguardo: «Il punto centrale è la fiducia nello spirito umano. È un modo di gridare al mondo che si può essere gay, normali e felici».

Stessa filosofia in *Jeffrey*, dove, all'interno della comunità gay di New York, Jeffrey si innamora di Steve, che è sieropositivo: niente paura, bisogna odiare l'Aids, non la vita, e così la coppia cementerà ugualmente il proprio ménage, tanto vale vivere (come scrive Irene Bignardi, «La Repubblica», 15 marzo 1997). Insomma, non occorre più *riflettere*. Jeffrey, nel film dell'esordiente Christopher Ashley, anche questo da una pièce di successo, scritta dall'autore off-Broadway Paul Rudnick, frigge nel dilemma se accettare o meno l'amore di Steve. Ma alla fine scioglie il nodo semplicemente non pensandoci più: Steve è un bel ragazzo, l'amore trilla, bando a tutte le paure dunque.

Restando su un versante semplicemente culturologico, sembrerebbe opportuno prendere alla lettera l'osservazione di Benjamin per cui, nella società di massa, la distruzione dell'aura «è il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per tutto ciò che nel mondo è dello stesso genere» è cresciuta e compiuta. La condizione omosessuale "normale e felice", così, segnerebbe il compimento della civiltà di massa dove i mezzi di comunicazione e di riproduzione hanno soppiantato, realizzandola, l'idea stessa di comunicazione e di riproduzione.

Glen Berry e Scott Neal in Beautiful Thing *di Hettie MacDonald*

L'amore finalizzato alla riproduzione, in questo senso, resterebbe pur sempre un meta-amore, una riflessione sull'amore in quanto diritto-dovere dell'uomo e del cittadino, come l'intesa esclusiva tra due cuori e due menti costituirebbe ancora una meta-comunicazione, una pratica che ha come oggetto anzitutto se stessa, la sua saliente effettività.

L'amore gay e lesbico, l'amore per ciò che è dello stesso genere, trova nel compimento della civiltà di massa previsto da Benjamin il contesto culturale privilegiato per esprimersi. Le storie d'amore gay di *Beautiful Thing* e *Jeffrey* sono rigorosamente non romantiche: Jamie e Ste, Jeffrey e Steve non si giurano affatto amore per la vita, ma nella vita.

Nel bellissimo finale di *Beautiful Thing* – la sequenza del ballo nello spiazzo del grande condominio – la coppia maschile è raddoppiata da una coppia femminile danzante, costituita dalla simpatica madre single di Jamie e da una bizzarra ragazza nera, scese in campo per fermare i due ragazzi abbracciati in pubblico, e poi irresistibilmente coinvolte nella danza. Tra gli spettatori accorsi e radunati, una signora osserva e commenta favorevolmente la scena. Così, l'omosessualità è assunta come dato squisitamente culturale: una donna bianca e una ragazza nera, abbracciate nella musica, costituiscono davvero il luogo in cui la sensibilità per ciò che è dello stesso genere è cresciuta a tal punto che la semplice «espo-

nibilità», come scrive sempre Benjamin, è già una garanzia per la prassi. Esporsi, come queste due coppie al maschile e al femminile (di cui la seconda è persino simulata), o esporsi all'Aids, come Jeffrey e Steve, per vivere al di là dell'Aids, significa configurare il dato dell'omosessualità subito all'interno di una dimensione politico-culturale.

È stata infatti la riproducibilità tecnica a sanzionare una sensibilità, un'estetica per ciò che è dello stesso genere, per ciò che è della stessa specie, ormai al di là della vecchia riproduzione biologicamente intesa *solo per* la specie. E ancora, solo la riproducibilità ha posto l'accento, nel processo comunicativo, sul momento della ricezione come «superamento dell'unicità di qualunque dato», mediante appunto la sua riproduzione. L'amore "omo", rispetto all'amore "etero", avrebbe allora colto una simile mutazione antropologica: l'amore al di là della riproduzione in quanto già sarebbe, da subito, un effetto della riproducibilità; e l'amore libero dall'unicità del dato sentimentale, romanticamente "al di là della vita", perché solo la vita, invece, riesce a cadenzare l'amore, nelle forme e modi che la vita stessa trova e sperimenta sul suo cammino.

Quindi, *tanto* vale vivere. Così tanto che la propria sensibilità deve essere coltivata e, soprattutto, esposta, ossia fatta vedere e agire nel tessuto sociale. Che non è nemmeno il fortunato «carpe diem» del professor Keating, in *L'attimo fuggente*, in cui era ancora questione di rispecchiamento, di perturbante ritorno dell'identico sotto il segno di *thanatos*, come evidenziava assai bene la sequenza degli studenti appiattiti contro i vetri della bacheca, riflessi sulle fotografie degli ex allievi del collegio, tutti morti.

L'amore, infatti, cessa di essere rispecchiamento, ossia, come nella vulgata freudiana, proiezione verso l'esterno del primitivo investimento libidico narcisistico. L'amore pulsa ma non è più una pulsione. Sempre in *Jeffrey*, la spinta a abbandonare ogni timore e lasciar parlare i sentimenti viene appoggiata da un personaggio inconfondibile: è un prete cattolico, infatti, in sede di confessione, che, manifestata la propria omosessualità, canta a Jeffrey le gioie dell'amore senza angoscia e riserve. La figura del prete così tratteggiata esclude per sé l'istanza del Super-io, che la Chiesa, in quanto istituzione, ovviamente rappresenta: e nemmeno indulge nel patto, sempre "novecentesco" tra Super-io e Es, tra principio di autorità e caos infantile, spesso efficace per dominare incantando (Cfr. Massimo Canevacci, *Antropologia del cinema*, Feltrinelli, Milano 1982, p.19: «È proprio il cinema come Super-io, alleatosi con le zone più infantili dell'Es, a farsi come strumento di congiura contro l'autonomia dell'Io e della sua immaginazione»). Il personaggio del prete gay che, in sede di confessione, consiglia a Jeffrey di amare Steve, dissolve la topologia freudiana e ogni possibile rispecchiamento.

Già in *Philadelphia* si metteva in scena una coppia gay "normale": ma lì vigeva ancora una volta la consueta ipocrisia d'autore, il principio "io racconto una

Leonardo Di Caprio in Romeo e Giulietta *di Baz Luhrmann*

storia di omosessuali, ma in realtà ciò che mi interessa davvero è la condizione del sieropositivo che viene indebitamente allontanato dal posto di lavoro". Si tratta, certo, anche della differenza irresistibile tra un copione hollywoodiano e una produzione indipendente, un intreccio filtrato dalle convenzioni e una rappresentazione più sbarazzina. Ma è indubitabile come il meccanismo del rispecchiamento, per cui il gay sarebbe solo lo specchio privilegiato della questione Aids, è ormai abolito.

La questione del superamento, o meno, di una concezione ancora vagamente romantica dell'amore è centrale. «Egli è un ribelle alla Byron, innamorato dell'idea dell'amore», dice il regista Baz Luhrmann per il personaggio di Romeo del suo *Romeo e Giulietta*, e aggiunge che l'eroe shakespeariano era stato «l'autentico ribelle senza una causa, il primo James Dean». Lo stile del film, intanto, è della specie dell'ironia continuata: è una citazione continua (per la sola scena della festa si va dai richiami alla tenuta di Tara in *Via col vento*, fino alla Xanadu di *Quarto potere*), un manierismo già di maniera, una sorta di meta-postmoderno da bestiario medievale. I movimenti di macchina digitali, i cambi di velocità, il montaggio frenetico, le angolazioni distorte e avvolgenti fanno del set cinematografico il Gran

Teatro del Globe. L'elemento dell'acqua, quieto e pacifico, conficcato nella sarabanda di tutto il resto, accompagna la storia amorosa dei due giovani come vita e morte al tempo stesso. L'incontro alla festa e gli sguardi attraverso l'acquario liberano i due ragazzi dalle angustie della situazione (le bande, la rivalità...) e, parimenti, li intrappolano come pesci nella vaschetta.

La dimensione di "ribelle senza una causa" si precisa nel dato, anche shakespeariano, di "amante". Assunto Mercuzio, qui nero e transessuale, come doppio di Romeo, la vendetta su Tebaldo si carica di ulteriori suggestioni. Nel momento in cui l'amore si vivifica a contatto con l'acqua, e la celeberrima scena del balcone è sostituita da una nuotata in piscina, il «cupio dissolvi» del mito James Dean è ora accomodato in un complice, assai meno tormentato, itinerario di regressione. Non a caso, dopo la straziante morte conclusiva, ritorna l'immagine dei due giovani immersi nell'acqua (nella scena d'amore, inoltre, essi "nuotano" tra le lenzuola).

La sequenza della morte, frattanto, è veramente frutto di una sorta di delirio ipo-manierista. Nel momento di massima concentrazione della storia, là dove il racconto è naturalmente al culmine – il finale – Luhrmann si mette a "stirare" i codici del cinema. Non si tratta, si badi, di deformazione, ma di vera e propria citazione nell'assunzione *assoluta* della figura del montaggio alternato. Il va e vieni tra Romeo in procinto di bere il veleno, e Giulietta le cui palpebre vibrano impercettibilmente, ripetuto in modo insostenibile, rappresenta davvero l'implosione della figura di montaggio forse più consueta del cinema hollywoodiano.

Invece di uno spazio vasto e aperto, due gruppi in corsa destinati a incrociarsi, insomma la classica sequenza dell'assalto indiano alla diligenza di *Ombre rosse*, qui c'è un letto, i due personaggi fianco a fianco e l'alternanza spietata tra l'imminente risveglio di lei e l'assunzione fatale di lui. Le palpebre tintinnano, mentre l'altro monologa e monologa senza avvedersene. La struttura a imbuto, due traiettorie che convergono, si esaurisce nel momento della *morte*: Romeo giace e Giulietta si uccide ma tutti e due insieme ritornano, per un istante, quali pesci nell'acqua, in un al di là del film, che risulta piuttosto il buco nero densissimo del cinema.

Il codice – il montaggio alternato – è assunto talmente alla lettera, stirato, spiegato così esaustivamente, che si libera delle coordinate a priori dello spazio e del tempo per implodere glorioso e funereo su se stesso. Come i due amanti regrediscono all'acqua, così il cinema, ripiegato da zoom, carrelli, steady, gru e tutte le possibili citazioni, regredisce su se stesso, facendo del più arioso dei suoi accorgimenti sintattici il non luogo dello spazio e del tempo.

Esito di tale ipo-manierismo è allora un cinema, come i suoi eroi, *senza causa*, innamorato dell'immagine davvero senza riflettere: nonostante l'acqua quale elemento dominante, non c'è mai riflesso, o specchio. Morto il Mercuzio trans, Romeo deve ricongiungersi con la parte femminile perduta, nel liquido primordia-

Woody Harrelson e Courtney Love in Larry Flynt–Oltre lo scandalo *di Milos Forman*

le che non riflette ma avvolge, ingloba gli amanti (in-Globe Theatre): ovvero, nel montaggio alternato dell'amore (dal tu all'io), che frena le corse e si puntualizza, si ferma, si eterna. L'immagine diventa una cosa, il movimento non è più generatore di nulla, il cinema è finalmente senza causa perché transita finalmente oltre lo schermo, oltre le immagini, tra gli oggetti e le icone, dove la citazione, che nemmeno si fa in tempo ad assaporare, non è effetto ma sostanza, non immaginifico aggancio ma grumo consistente di materia.

Romeo e Giulietta, dunque, insiste sulla massima suggestione della cultura audiovisiva contemporanea, ossia la *cosalità* dell'immagine, specialmente nella spudorata esibizione di icone di ogni stile e cultura, tale da rendere impossibile qualsiasi riferimento o rispecchiamento. Ma anche, soprattutto, nel luogo comune romantico di Eros e Thanatos, nella sequenza della morte degli amanti, nella bara-giaciglio, che racchiude gli orizzonti del montaggio alternato sui volti dei due giovani ciechi uno dell'altro: è qui che lo spazio e il tempo implodono, lasciando il cinema solo con se stesso, nel falso movimento assoluto che da sempre lo caratterizza, e lo reifica.

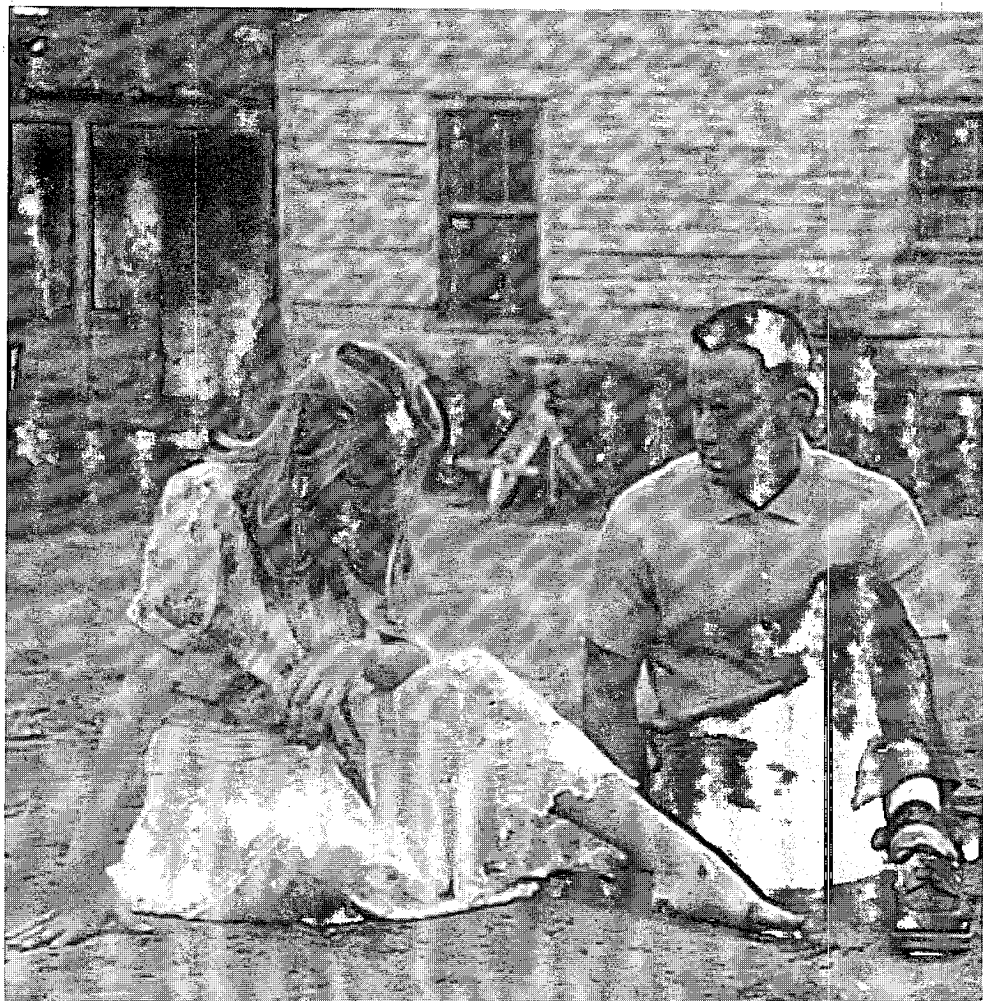
La morte per acqua caratterizza infine il personaggio di Althea, la moglie di Larry Flynt, nell'omonimo *Larry Flynt–Oltre lo scandalo* di Milos Forman. La stanza da letto simile a una cassaforte, con il sigillo dell'enorme serratura, è forse l'icona più disturbante del film, più della tematica impudica che ne costituisce l'ossatura narrativa. Un'erotica dell'ingranaggio raddoppiata dalla sedia a rotelle di lui dopo l'attentato. Forman gira una storia degli anni '70 con uno stile, visivo e narrativo, consapevolmente anni '70, da New American Cinema ormai fedelmente ancorato nell'immaginario.

Ne viene fuori, così, un cinema dell' *angustia*, stretto nel periodo storico evocato e rannicchiato nella camera da letto blindata dei protagonisti. Nessuna implosione, dunque, mentre lo scatto è solo lo scatto metallico con cui il portello si chiude. «L'unico mio reato è il cattivo gusto», dice il protagonista, reclamando al processo: disgustosi, tossici e felici, questa è l'impossibile scommessa di Larry e Althea, a cui non calza davvero la precedente formula "omosessuali, normali e felici" del gay-movie. L'amore, tra l'altro coniugale, dei due personaggi, è il sigillo beffardo per un film liscio come l'olio che condisce la pietanza quotidiana dell'ipocrisia. O meglio, della nostra cultura dedita alla metafora continuata impazzita: "io edito pubblicazioni pruriginose, ma in realtà faccio satira sociale; io disprezzo il corpo femminile, ma in realtà idolatro l'amore quotidiano; io faccio un film su un pornografo, ma in realtà mi occupo dei diritti e doveri del cittadino". È la deriva del "qualcos'altro", che può assumere le forme dell'alibi o della verità. Forman filma con cinismo assoluto questo enigma: di un amore tanto vero e prezioso da custodirsi in cassaforte, o questo stesso amore alibi drogato per tappare un incommensurabile vuoto.

Mario Sesti
Effetto compilation

All'inizio, forse, fu soltanto Scorsese: la colonna sonora *non solo* come complicazione linguistica del contenuto delle immagini, ma come contenitore narrativo, armatura di un plot, struttura e non decorazione di un intreccio. L'effetto contrappuntistico che in film come *Quei bravi ragazzi* e *Casinò* le canzoni d'epoca instaurano con la violenza o la storicità inedita delle immagini (la storia ufficiale e quella delle comunità mafiose): il contrasto del sentimentalismo di una melodia che identifica l'ingenuità collettiva di un'era e la sua realtà antropologica e sociale, la dolcezza di una *ballad* che si scioglie su un pestaggio, l'attacco di una chitarra o di una batteria rock su un incendio doloso o una serie di esecuzioni montate a raffica, sono senza dubbio il segno di uno stile ancor prima che di un fenomeno diffuso in modo sotterraneo e endemico. Ma non solo di questo si tratta.

Commercialmente l'integrazione mediatica e la globalizzazione delle industrie che si occupano di intrattenimento e informazione, ha spinto da decenni, con una consistente accellerazione e concentrazione negli ultimi anni, verso un sistematico investimento nell'importanza commerciale della colonna sonora alla cui autonomia il contributo di gruppi o artisti riconosciuti, spesso legati a etichette di appartenenza della stessa società produttrice di film, ha contribuito in maniera rilevante. La Warner, storicamente la più avanzata major hollywoodiana nella previsione e ristrutturazione della propria fisionomia sulla base dell'ingresso di nuove tecnologie e radicali riorientamenti dell'economia, ne è un esempio: ovvero, la compilation come investimento e ottimizzazione di diritti in possesso della casa di produzione. E lo stesso si potrebbe dire per le operazioni in prospettiva (come quella di Wenders per *Fino alla fine del mondo*) in cui il commento sonoro è già pensato come compilation distribuita tra più autori e gruppi. Rimane il fatto che spiegare il fenomeno da un punto di vista commerciale sarebbe una giustificazione troppo semplice e funzionale per essere vera: prima del fenomeno commerciale, o insieme a esso, c'è qualcosa che non riguarda il mercato, ma il linguaggio e l'universo del simbolico che nell'effetto compilation fibrilla o riluce, a intermittenza.

Ricominciamo dall'inizio. Come potremmo descrivere tale fenomeno? Esso è innanzitutto costituito da una struttura che organizza l'apporto musicale come campionatura di materia d'origine eterodossa rispetto al film stesso: voglio dire che servirsi di Marvin Gaye o dei Bee Gees, significa ormai connotare e marcare al di là della materia musicale una scena o una inquadratura, addizionandovi l'alone di una epocalità, della limitazione di un'era, della sua inevitabile, commovente, ridicola, odiosa, tragica, relatività. Naturalmente questo è sempre stato possibile e certo non lo è da ieri. Ma oggi si presenta irradiato in una molteplicità

Robin Wright e Tom Hanks in Forrest Gump *di Robert Zemeckis*

Dennis Hopper e David Bowie in Basquiat *di Julian Schnabel*

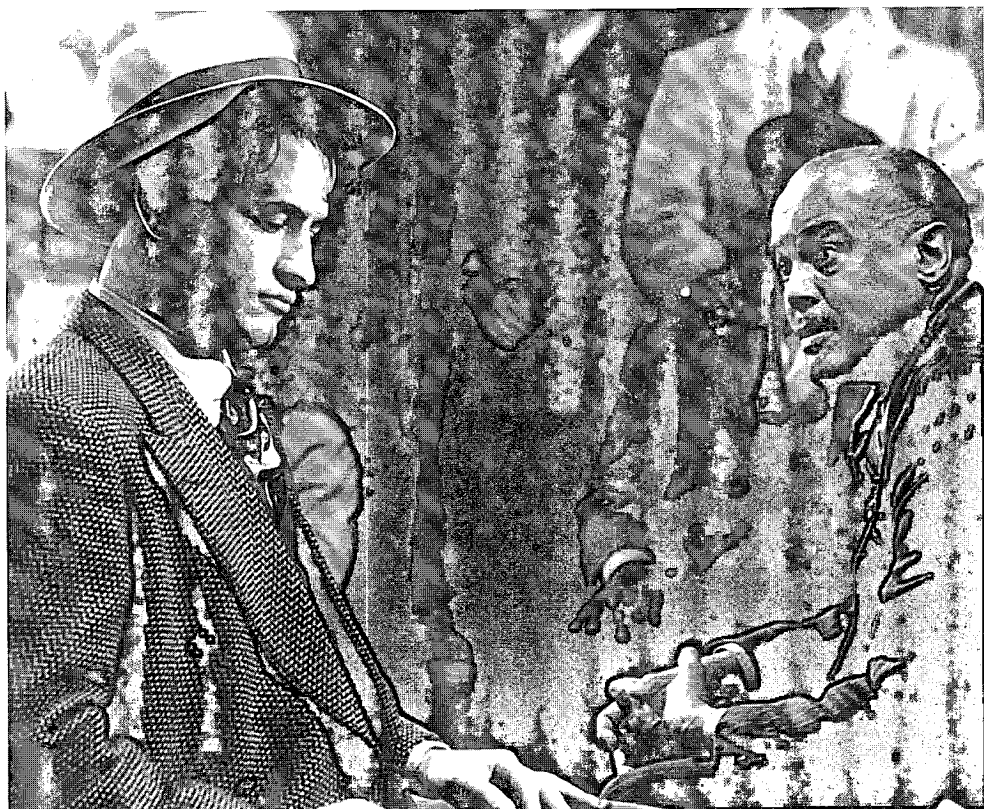
sintomatica di testi finendo per segnalare la fisiologia di una codificazione simbolica che trasforma, e spesso sancisce, programmaticamente, la tradizione collettiva internazionale della musica di successo in repertorio.

La tangibilità di questo processo è testimoniata dalla sua stessa efficacia. Fino a dieci anni fa la voce di Jim Morrison sugli attacchi di organo di Ray Manzarek rappresentava quasi esclusivamente se stessa (e qualcosa di assai più penetrante e decisivo per i suoi cultori), ma un film come *Forrest Gump*, dotato di una scrittura narrativa incalzata da sottigliezze e progressioni non convenzionali e ricoperto della colonna sonora di una compilation tra le più banali e

scontate degli ultimi anni (sembra proprio che i motivi musicali siano stati scelti unicamente sulla base delle hitparade degli anni in cui i fatti raccontati si svolgono) ha definitivamente sancito che quel materiale musicale sigla la fine degli anni '60 o forse l'inizio del decennio successivo (magari, dieci anni fa, sarebbero stati usati i Beatles al posto di Jim Morrison).

Bastano poche note perché quel senso in più si addizioni alla scena con una naturalezza che tale appare a qualsiasi spettatore. La natura della musica come campione o come scenografia, come una citazione da un autore famoso o come esibizione di un quadro stranoto, è uno degli aspetti più sintomatici dell'effetto compilation, ma certo non l'unico. Ciò che ne fa un effetto inedito non è questo, da sempre presente, quanto il fatto che esso si allarghi come un invisibile reticolo su tutta la struttura del film.

La riconoscibilità di un'epoca, la riduzione di un brano musicale a *costume*, tuttavia, non sarebbero così degni di nota se non alimentassero una costruzione del discorso più complessa ed estesa rispetto al film stesso. La transizione da un brano all'altro che scandisce la temporalità del racconto con un effetto cronologico che sottolinea anziché dissimulare o assorbire il passaggio del tempo ne è una caratteristica di struttura per certi versi ancor più macroscopica. È come se l'intero arco narrativo del plot venisse blindato e rinforzato da uno schema più ampio e generale, tanto più totalizzante quanto più sommario. È un effetto molto evidente in film, ugualmente irrisolti ma di assai diverso valore, come *Basquiat* di Julian Schnabel e *Kansas City* di Robert Altman. Il primo, in cui l'effetto compilation somiglia moltissimo a quello di *Forrest Gump* anche se in un periodo di tempo più limitato, è un film fortemente warholiano nel senso della vacuità assoluta delle superfici dietro la quali non è possibile ravvisare alcun contenuto, come pratica estetica altrettanto decisiva quanto quella del suo contrario. Sarebbe altrimenti sconcertante prendere atto che il film di un artista contemporaneo su un'altra figura artistica di rilievo (Basquiat) abbia dato luogo a una biografia così generica e convenzionale, di così scintillante e cava esilità. Nel film, è la compilation di brani d'epoca a raccontare il film *più del film stesso*, che riveste uno stereotipo d'artista dolcemente e sobriamente maledettista di corpi aggraziati, siparietti newyorkesi e ammiccanti, flash postmoderni e vagamente pop (le sovrimpressioni dei surfisti nel cielo).

Nel secondo, *Kansas City*, la compilation, ma anche la qualità del suo spessore, sembra invece prendere possesso di quello spazio d'improvvisazione, ambiguità, modernismo e inimitabile sensibilità percettiva in cui spesso Altman, direi da sempre, ha fatto collassare i tradizionali schemi narrativi hollywoodiani. Ma senza che si capisca bene se sia stato Altman a volerlo o meno e lasciando sospettare che, come accade anche in *Prêt-à-porter*, nel tentativo di catturare qualcosa che germogliava caoticamente sulla scena, abbia finito per subirlo rinunciando all'esemplarità o leggibilità di un punto di vista.

Dermot Mulroney e Harry Belafonte in Kansas City *di Robert Altman*

Dal nostro punto di vista, si tratta di due casi, per certi versi, fortemente emblematici. In entrambi, l'effetto compilation eccede e travalica il tradizionale ruolo dell'accompagnamento della colonna sonora per attaccare direttamente struttura, senso, forma del testo del film. A dirla in maniera non diplomatica ma esplicita, in questi casi la compilation musicale è un rinforzo, una protesi narrativa, metabolizzata dal film con l'aria che si tratti di un soundtrack come un altro. Il lavoro di alcuni studiosi, come Michel Chion, ha da tempo messo in luce che il suono, le voci, la musica sono nella messa in scena cinematografica di gran lunga più importanti di quanto i teorici, sin dall'inizio accecati dalle potenzialità totalizzanti della visione, abbiano mai sospettato. E se qualcuno fosse capace di attribuire a due geni del suono come Walter Murch o Alan Splet il posto che essi meritano all'interno del cinema degli ultimi anni, nei quali la forma del suono, della sua manipolazione, del suo montaggio ha subito una pressione innovatrice non minore di quella tanto celebrata degli effetti ottici, un atto di giustizia critica e industriale

sarebbe finalmente compiuto. Ma non è di questo che l'effetto compilation, propriamente, racconta.

Da una parte esso è l'esito di un processo largamente diffuso di codificazione che investe ora la colonna sonora con la stessa forza e radicalità con la quale si creavano una volta le basi narrative e linguistiche dei generi, universi di senso autosufficienti in cui ogni unità è dotata di un significato a sé e in rapporto col resto, dall'altro si tratta di un fenomeno che significa più di quanto appaia per le conseguenze che di fatto illumina e disegna sul corpo del linguaggio-cinema e sulla sua storicità in generale. Da una parte, insomma, è l'effetto di un movimento commerciale e linguistico che quest'anno a Venezia ha fatto pronunciare tutto il suo disprezzo a un compositore come Michael Nyman, che dichiara senza mezzi termini di odiare l'uso della musica rock nelle colonne sonore, soprattutto per il suo carattere fortemente convenzionale «che consente ormai di prevedere facilmente un certo tipo di musica per un certo tipo di inquadrature», dall'altro si tratta di un indizio, discreto ma, proprio per questo ancor più insidioso, di qualcosa di profondo e remoto che sta accadendo nelle viscere del cinema stesso. *Independence Day* non è una compilation di effetti la cui vera logica unificatrice è una progressione di prove di forza e intensità che rispecchia molto da vicino l'ideologia bellica degli alieni invasori? E, per evitare che si possa pensare che il discorso riguardi solo il mainstream hollywoodiano, non è *Crash* una compilation di incidenti e amplessi in cui la ripetizione e l'aumento di intensità della stessa scena costituiscono la tipologia monocorde e ossessiva delle variazioni estetiche e narrative? C'è nel concetto stesso di compilation, il ricorso all'antologia e alla campionatura ovvero l'annullamento stesso della successione come evoluzione narrativa e drammatica. Da una parte un cinema che sottolinea il tempo (la compilation come *rassegna* di epoche) fino a farne una caricatura, dall'altra una grande inconfessabile volontà di liberarsene.

L'incapacità di credere in uno schema o di indossare fino in fondo una drammaturgia, quella certa *nausea* per la narratività in generale che sembra leggersi oggi retrospettivamente anche nella sovranarratività postmoderna della cui euforia si sono spenti solo da poco i bagliori, sono fenomeni tipici di un'era in cui la deriva dei generi, da quasi vent'anni, ha stravolto il tradizionale sistema copernicano che orientava, innescava e dava forma a ogni possibilità di racconto al cinema, sia nel rispetto delle sue regole che nella determinazione della sua trasgressione. Non è proprio di questo che si parla? Forse sembrerà esagerato, ma il sospetto che dietro la sottile malinconia di tutte le compilation (quasi sempre a sfondo cronologico) si annidi un profondo nichilismo estetico, un senso assai più distruttivo e nevrotico di impotenza espressiva, è proprio ciò che colora l'effetto compilation di una sua inconfondibile tonalità. Quando il genere videoclip iniziò a diffondersi nell'universo audiovisivo, qualcuno scrisse che qualsiasi cosa raccontasse o promuovesse, sembrava connaturato al suo linguaggio un senso

93

Jeffrey Wright in Basquiat

drammatico del trascorrere del tempo, una precipitazione angosciosa degli attimi, una esperienza isterica della temporalità.

Se ciò è vero, assistiamo oggi al cinema, ancora una volta mediante l'uso della musica sulle immagini, a un rovesciamento di questo sentimento: dietro ogni compilation c'è la presunzione di un punto di vista olimpico, da narratore settecentesco e onnipotente in grado di conoscere in anticipo ogni impedimento e cattiva sorte come di mettere in luce il carattere velleitario e finito di ogni epoca e di ogni ambizione che vi abbia germogliato, ovvero la presunzione di una capacità di *tirarsi fuori* dal tempo. Sono, tuttavia, da un punto di vista estetico e cinematografico, immunità che si pagano care. Con il cinismo involontario, l'aridità irreversibile, l'ironia come esclusivo metodo di vita (non sono proprio questi i sentimenti miscelati a ogni inquadratura di *Basquiat*?).

L'unico che forse sia riuscito a servirsi di questo e a non rimanerne prigioniero, è Lars von Trier (che anche per questo si conferma una delle pochissime voci del cinema europeo da seguire con attenzione). In *Le onde del destino* l'effetto compilation, tutto "anni '70", è portato alla sua massima radicalizzazione dal virtuosismo erudito della selezione dei materiali, dalla temperatura visiva e emotiva dei siparietti temporali, vere e proprie didascalie ottiche, che comprimono la malinconia in nevrosi, lo humor in ferocia e la distanza in disperazione. Il passaggio del tempo non viene ricoperto e neutralizzato dal coppale lucido di un celebre hit, ma portato a incandescenza dalla violenza espressiva delle immagini, dalla misteriosa estenuazione del loro romanticismo. Lars von Trier, non solo non riduce la drammaturgia a cronologia, ma esaspera e amplifica fino al parossismo il carattere angoscioso della rievocazione prodotta da una semplice citazione musicale come se volesse denunciare l'assurdità e l'impossibilità di accettare che ciò che racconta è accaduto. Proprio lì, *a quel tempo*. Il contrasto tra la messa in scena che sembra realizzata da un operatore di news piombato negli anni '70 con le telecamere della Cnn e i siparietti musicali di un figurativismo e cromatismo pittorico difficilmente trascurabili, anche per l'occhio meno sensibile, accentuano ulteriormente queste caratteristiche.

È forse l'unica, inquietante, sintesi di uno stoicismo estetico, solitario e ineluttabile, che a tutti suona assai familiare («perché mi sono stancato di non vedere arrivare nulla», Serge Daney), e lo sconcerto, puro e malato (molto lynciano, da questo punto di vista) per il ripetersi inesausto, senza alcuna convincente riforma, dell'orrore della vita: di quest'ultimo, sembra dire von Trier, uno sguardo vorace può offrire in ogni epoca e a ogni latitudine una convincente compilation.

Lorenzo Pellizzari
Vivere e sopravvivere

Si potrebbe cominciare con un appello agli amatori di vetture d'epoca e ai noleggiatori specializzati. Se avete proprio bisogno di mettere a rischio le vostre preziose collezioni d'automobili per ricavarne un po' di soldi, avvertiteci: potremmo fare una bella colletta, rimborsarvi per la mancata prestazione e vivere tutti più felici e contenti, soprattutto senza apprensioni. Privi di cigolanti macinini o di vistose torpedo, metà dei film biografici non avrebbero infatti ragione d'essere e senza film biografici che investono metà del budget in noleggio e usura di automobili d'epoca nessuno si sentirebbe particolarmente sminuito. Si potrebbe proseguire con una scommessa. Quale film biografico riesce a rinunciare alle didascalie topo-cronologiche, tipo «Atene, V secolo a.C.» (nel caso del signor Socrate) o «Quadrante di Primus, anno 9540 dell'era intergalattica» (nel caso del signor Spock)? Più semplicemente quale film del "genere" in questione evita di bersagliarci metodicamente con le successive e prorompenti tappe della sua scanditissima sceneggiatura al fine di ricordarci che, ahimè, sono mutate le tre unità aristoteliche di luogo, di tempo e di azione, e che dobbiamo rendercene conto se vogliamo capire qualcosa?

Cominceremo invece con un tipico gioco culturale. Michael Collins, Pablo Picasso, Eva Perón (in ordine di entrata in scena) erano di destra o di sinistra? E sono di sinistra o di destra i loro mettitori in scena, i loro ginecologi, che fanno di nome, rispettivamente, Neil Jordan, James Ivory e Alan Parker? E sono di sinistra o di destra gli spettatori che apprezzano o respingono i rispettivi prodotti? In genere, prima di assistere alla visualizzazione di una biografia cinematografica, si hanno – politicamente come culturalmente come emotivamente – poche idee ma abbastanza chiare; alla fine, la confusione regna invece sovrana sotto il cielo. E anche i segni di fastidio e di dispetto. Mai più una vacanza in Irlanda, mai più una riproduzione di *Guernica* da attaccare alla parete, mai più una fetta di carne bovina o una scatoletta di *corned beef* che provenga dalla pampa. E con questo sono sistemati anche i tour operator, gli organizzatori di mostre, gli importatori zootecnici, categorie peraltro già di per sé chiacchierate.

96

Che cosa ci hanno fatto di tanto male *Michael Collins* (il film), *Surviving Picasso* (un *pastiche*, o forse un pastis, che già dal titolo è tutto un programma) e *Evita* (il cinemusical)? Non certo l'aver contribuito alla nostra crescente perdita di illusioni (o di certezze), quanto piuttosto l'essere (o l'essersi) fatti male essi stessi. Il tipo di film di cui nessuno sente il bisogno, se non, tenacemente, i loro auto-

Anthony Hopkins e Natasha McElhone in Surviving Picasso *di James Ivory*

ri o produttori. Perché vi è anche della pervicacia in costoro: Neil Jordan ha inseguito il suo "sogno" per tredici anni; James Ivory ha dovuto strenuamente lottare per oltre cinque anni con gli eredi Picasso (e ha loro ceduto su quasi tutti i fronti); il progetto su Evita è nato diciassette anni fa ed è passato (musical permettendo) attraverso mille peripezie e ripensamenti. A questo punto un critico-fine-letterato come il neofita Marco Lodoli (*Diario della settimana*) consiglierebbe di giocare i tre numeri al lotto e magari (in ciò degno erede di un critico-fine-letterato quale il fu Giuseppe Marotta) aggiungerebbe un'espressione letterale (non letteraria) del tipo: «Ma a noi che ne importa». E invece il discorso è importante, come tutto ciò che riguarda prodotti ben promossi e folti pubblici in attesa.

Procediamo partendo più alla lontana, e cominciamo a distinguere tra "film storico" e "film biografico" (ovvero il *biopicture*, per usare l'espressione adottata da Alberto Pesce nella sua curiosa e interessante raccolta di recensioni in proposito: *Biopic. Una vita, un film*, Ancci, Roma 1993). I due generi stanno tra loro come la collettività sta all'individuo, come l'insieme sta al particolare, come la vera conoscenza sta alla pseudo amicizia. Il primo manifesta una voglia di rivolgersi al passato per studiare, analizzare, ricostruire un evento o una serie di eventi che possono ancora insegnarci qualcosa o che di per sé sono talmente affascinanti da attirare la nostra attenzione (sia pure soltanto a livello di diversivo), o addirittura costituiscono un mezzo per parlare del presente sotto mentite spoglie, per applicare la teoria vichiana dei corsi e ricorsi, per esercitare una sorta di metafora storica: nei casi più degni si esprime come poligrafia, come coralità, come sinopia di un grande affresco che il colore e la luce rendono maestosa. Il secondo coglie il passato come inevitabile sfondo di una vicenda personale, come suggestione di ambienti e di oggetti, come complemento di un'esistenza umana che si vorrebbe o del tutto particolare e emblematica o del tutto connessa a una forma di attività (qualunque essa sia: espressione, azione, persino inazione), da un lato celebrando l'unicità vera o presunta dell'esperienza, la sua irrepetibilità, dall'altro edulcorando o esasperando le caratteristiche insite nel personaggio: nei casi meno inaccettabili si configura come monografia, come "medaglione storico", come riproduzione di un ritratto a olio degno di figurare nella galleria degli antenati ma di cui si sono persi il contorno, la "cornice", e che se ne sta appeso sul muro, aperto a ogni possibile interpretazione.

Il *biopic* mette spesso a dura prova sia l'esecutore sia lo spettatore, per non dire del critico che si pone in mezzo. Richiede a tutti e tre uno sforzo di documentazione che nel primo caso – anche se le ricerche durano anni – lascia spesso zone inesplorate, zone d'ombra; nel secondo si trasforma in una sorta di bombardamento di sensazioni, informazioni, reazioni destinate spesso a restare senza risposta o a sconvolgere un sia pur sommario processo di conoscenza accumulatosi nel tempo; nel terzo si traduce in una frettolosa necessità di aggiornamento storico-culturale che spesso tradisce la sua improvvisazione (e sono le Garzantine a fare la recensione).

Stanno decisamente meglio (come nel caso dei cartoon o del fantasy) i produttori di gadget: si tratti di libri, di dischi o di quant'altro compone il mondo del riproducibile. Va bene anche ai tour operator di cui sopra, almeno fino a quando non subentra la nausea e proprio nessuno si degnerà più di visitare le colline di West Cork, le campagne di Vallauris o la famigerata Casa Rosada alla ricerca di improbabili indizi e di ancora più improbabili prove.

Eppure, nell'endemica crisi di soggetti o nell'affannosa ricerca dell'appeal per il già noto, il *biopic* continua, moderatamente, a colpire. Solo a valutare i nostri provinciali schermi, la stagione 1995-1996 ci ha dato *Carrington*, *Gli intrighi del potere–Nixon*, *Pasolini–Un delitto italiano*; la stagione 1994-1995 *Cobb*, *Ed Wood*, il Giorgio Ambrosoli di *Un eroe borghese*, *Farinelli–Voce regina*, *Giovanna d'Arco* (quella di Rivette), *Jefferson in Paris* (la prima, pessima volta di Ivory); la stagione 1993-1994 *Geronimo*, *Giovanni Falcone*, il Rosario Livatino di *Il giudice ragazzino*, *Hoffa–Santo o mafioso* e, se vogliamo, il Nanni Moretti autobiografico di *Caro diario*. Non abbastanza per lardellare un'antologia per le scuole medie inferiori, ma più che sufficiente per mandare in tilt tutte e tre le categorie sopracitate. Vagolanti, ciascuna a suo modo e ciascuna con le sue lacune, tra una pittrice inglese, un presidente americano, uno scrittore italiano, un giocatore di baseball, un regista trash, un avvocato assassinato, un castrato del '700, una santa guerriera, un politico in trasferta, un capo apache, un magistrato finito male, un giudice finito peggio, un sindacalista finito ancora peggio e un regista di culto che celebra se stesso.

Un'altra annotazione. Mentre allo "storico" si perdona qualche anacronismo o qualche incongruenza (dipende, è ovvio, dall'ideologia o, più semplicemente, dall'idea che lo sorregge), con il "biografico" si va più sul sottile. Intanto, specie se esiste un'iconografia relativamente moderna, c'è il problema della somiglianza: fisica e psicofisica. Un film su Boccaccio o su Chaucer o su Rabelais non avrebbe grossi problemi di identificazione, ma già uno su Tolstoj o su D'Annunzio o su Proust darebbe i suoi bravi problemi: l'iconografia è a portata di mano e persino le cineattualità hanno documentato qualcosa. C'è chi ha il coraggio di prescindere dal modello, chi cerca il sosia anche se non è un bravo attore, chi opera sull'attore in modo tale da renderlo irriconoscibile a se stesso e speranzosamente riconoscibile allo spettatore. Il tutto porta comunque a una certa goffaggine diretta o indiretta, come se i panni storici rivestiti influissero anche sulla gestualità (inamidata), sulla mobilità (plissettata), sulla mimica (inceronata); come non di persone vive e vitali (e questo dovrebbe essere uno dei compiti del *biopic*) si trattasse, bensì di manichini di un museo delle cere.

A questo tipo di verosimiglianza si aggiunge quello del contesto: un musicista deve comporre, un pittore dipingere, un politico concionare, una cantante gorgheggiare o mugolare, una bella donna esibirsi. Anche qui non v'è niente di più goffo dell'imitazione del momento creativo o comunque espressivo: l'impossibile

Liam Neeson in Michael Collins *di Neil Jordan*

riproduzione della sua unicità, della sua ineffabilità o almeno della sua personalissima "tecnica".

Si cercano allora degli escamotage: il musicista, se è Rossini, pranza; il pittore, se è Van Gogh, delira; il politico, se è Kennedy, corteggia e puttaneggia; la cantante, se è Janis Joplin, va in crisi di astinenza e poi si buca; la bella donna, se non sa far altro, piange.

Un ultimo aspetto riguarda l'atteggiamento dell'autore. Come succede per chi scrive una monografia critica, ci si attende che il regista, adottando un personaggio e divulgandone le gesta, nutra nei confronti di costui, se non una passione spropositata, almeno un sentimento di stima e di simpatia, un senso di rispetto. Altrimenti sarebbe troppo facile, suonerebbe un po' provocatorio e alfine potrebbe risultare anche troppo noioso. Accade però che, pur tracciando un ritratto in positivo, l'autore si senta in dovere di contrapporgli un'immagine in negativo, non tanto in nome della debita alternanza di luci e di ombre (o del tentativo di evitare l'agiografia sempre in agguato), quanto per tenere le distanze, per mostrarsi imparziale o spregiudicato. Ma procedendo in questo modo vi è un altro rischio: quello di essere colti in flagrante mentre si ruba dal piatto di portata, si aprono i cassetti o si fruga tra la biancheria sporca.

Bisogna essere degli irregolari come Ken Russell (*L'altra faccia dell'amore* ovvero Cajkovskij, 1970; *Lisztomania*, 1975; *Valentino*, 1977), avere la sua potenzialità creativa, il suo erotico furore, la sua spregiudicata visione delle cose del mondo per riuscire a distruggere il proprio eroe e ricrearlo dal fango primordiale, comunque per scavare nella follia vera o presunta della sua psiche, ove – come di regola – genio si sposa a sregolatezza, da una parte e dall'altra della macchina da presa.

Non è il caso degli eroi qui in questione, nonostante la recondita voglia di *épater* (mischiata peraltro alla celebrazione del mito) che contraddistingue i tre registi, sin dalle scelte tematiche. Cominciamo da Michael Collins e da *Michael Collins*, o meglio cominciamo da John Ford, un regista cui dobbiamo almeno riconoscere (in anni non sospetti, prima che l'Ira facesse notizia nei telegiornali) il merito di averci introdotto alla "questione irlandese". Ci riferiamo a un film di oltre sessant'anni fa, *Il traditore* (1935), ove uno strepitoso Victor McLaglen, nel corso di una sola notte, riusciva a spiegarci quanto di ardimento, di violenza, di passione, di delazione, di corruzione si celasse nella lotta degli irlandesi contro gli inglesi e nella repressione degli inglesi nei confronti degli irlandesi.

Neil Jordan, che ha a disposizione un arco di sei anni, riesce invece a indurre a qualche confusione. Il suo Robin Hood e il suo sceriffo di Nottingham (ovvero il ribelle Michael Collins e il futuro primo presidente Eamon De Valera) stanno dalla stessa parte della barricata, pranzano e discorrono insieme, e tendono peraltro a fregarsi a vicenda, combattendo in modo ora possibilista ora atroce, ora opportunista ora ingenuo un avversario che non si vede mai se non nelle scene

di massa. Certo, il carattere degli irlandesi c'è tutto, sino al cliché, ma manca quello degli inglesi. Certo si contrappongono gli intrighi e le insidie della politica alle ragioni del cuore e della fierezza, ma lo sporco e il pulito si mischiano in una nuance grigiastra (benché, sullo schermo, coloratissima), in una nebbia ideologica, in una bruma sentimentale che offuscano il contesto. Auguri alle scolaresche invitate o costrette alle proiezioni (diffidare, diffidare di queste iniziative collettive, come delle gite scolastiche, e dei film che fanno ricorso a questo mezzo di estensione degli incassi), ma il loro profitto negli studi storici non può molto avvantaggiarsene, né la loro solidarietà per i popoli oppressi può molto rinfrancarsi, tuttalpiù apprenderanno che le tecniche della guerriglia sono simili in tutte le circostanze e le temperie, e che la vecchia Dublino sta alla nuova Belfast come le guerre d'indipendenza stanno alle guerre di religione.

Definire *biopic* questo *Michael Collins* non è, del resto, forse completamente esatto. È piuttosto un film d'azione, con belle e ricche ricostruzioni (persino dei selciati d'epoca, come documentano i titoli di coda), largo impiego di masse (quasi tutte volontarie, per amor di patria), una fotografia – del grande Chris Menges, ritornato a fare il *cinematographer* – dichiaratamente suggestiva (persino troppo, con i suoi risaputissimi azzurrini e arancini), ma anche un uso ripetitivo del ralenti e delle lungofocali, effetti meccanici e pirotecnici un po' superati, recitazione da docudramma o da teatro-verità, e infine un montaggio tanto astuto da diventare ora confuso (chi sono? dove siamo? che succede?) ora melenso (imperdonabili i contrappunti fra Michael e Kitty che amoreggiano nel Grand Hotel mentre avvengono le esecuzioni degli agenti inglesi o quello della morte di Michael mentre Kitty, futura "moglie del soldato", si prova l'acconciatura nuziale).

Può piacere, il film (come è piaciuto alla giuria della Mostra di Venezia che gli ha inopinatamente assegnato il Leone d'oro), ma quanto può servire? Fuori dell'Irlanda, il generoso ma ambiguo e un po' pasticcione Michael Collins tornerà nell'ombra da cui è stato tratto; nell'Irlanda del Nord l'arruolamento nell'Ira non si incrementerà per questo (come invece ha temuto parte della stampa inglese); nei libri di storia, Eamon De Valera non verrà (come invece chiaramente meriterebbe) scalzato dal proprio ruolo. Imprevedibili (o no?) piuttosto – a parte la tentazione di accogliere un implicito invito alla violenza – certe adesioni: per esempio, quella dei rautiani di Fiamma tricolore (forse tratti in inganno dalla somiglianza cromatica tra bandiera irlandese e bandiera italiana), che esultano per la frase «Ridateci il nostro futuro, siamo stufi del vostro passato» e la fanno propria al grido di «Esempio Irlanda, voglia di ribellione» e con corredo di manifestazioni ispirate dal film. Come scrive Paolo Boccacci su «La Repubblica» del 13 dicembre 1996, «Addio Tolkien, benvenuto Michael Collins». (Ma, con riferimento a un'altra dichiarazione d'intenti, quella leghista di Umberto Bossi, si potrebbe aggiungere: «Addio Gianfranco Miglio, benvenuto *Braveheart*»: la febbre celtica evidentemente è contagiosa quando il cuore batte a destra).

Di altre manifestazioni si ha ancora il ricordo, come di quelle vetero-pacifiste sui cui cartelli o sui cui striscioni campeggiava la colomba disegnata da Pablo Ruiz Picasso, anzi dal compagno (benché miliardario) Picasso. La sua arte non entusiasmava i fautori del realismo socialista, che magari privilegiavano il periodo blu o il periodo rosa, ma quel nome, non certo disgiunto dalle idee che gli stavano dietro e da un antifranchismo coerente nel catalano sino in fondo, era pur sempre quello dell'autore di *Guernica*: un immenso simbolo più che un immenso quadro. Le cronache dell'epoca parlavano anche dei suoi vezzi e dei suoi tic, delle sue feste e dei suoi amici, delle sue donne e dei suoi figli, di un Picasso un po' troppo privato, ma mai avremmo pensato che ciò potesse diventare il soggetto di un film prescindendo dagli altri aspetti della sua personalità.

Ebbene il miracolo è avvenuto a opera di un autore sin troppo sensibile al fascino della letteratura, alla vita filtrata in modo intellettuale, ai sentimenti più sublimi o più infami ma sempre elegantemente descritti. Ivory, invece che a documenti storici e artistici (avrà mai letto Rudolf Arnheim?), è ricorso all'orrenda e pettegola biografia di Arianna Stassinopoulos Huttington (1988; meno peggio allora quella precedente di Patrick O'Brian) e ha calcato la mano sul suo sottotitolo – *Creator and Destroyer* –, privilegiando peraltro il secondo termine rispetto al primo. *Surviving Picasso* è un film senza. Un film a colori senza il colore di Picasso (quella sua incredibile sensibilità per l'invenzione cromatica) e dove persino la squillante Francia meridionale sembra sbiadita. Un film (per opposizione dell'erede Claude) senza i quadri di Picasso, sostituiti da qualche dettaglio mal dipinto sotto i nostri occhi (e dove persino un falso *Guernica*, che si vede di sghembo, è l'occasione per una rissa, una vera e propria tauromachia, tra due delle donne rivali). Un film senza rapporti con la storia dell'arte e con l'evoluzione di un artista, e dove si giunge ad avallare l'ardita ipotesi che le "deformazioni" operate dal pittore, dal periodo cubista in avanti, siano forme di vendetta nei confronti delle sue muse ispiratrici o delle sue modelle non più amate (come fosse un caricaturista da settimanale popolare, che so l'Attalo di *Genoveffa la racchia*).

Perché tutto, ovviamente, è una questione di donne: cancellate, anzi "distrutte", dall'implacabile e crudele egocentrismo dell'artista (e v'è certo del vero), ma incancellabili dalla sua vita quotidiana e implacabili a loro volta come Erinni, si tratti della demente Dora, della sensuale Marie-Thérèse, dell'indomita Françoise o dell'opportunista Jacqueline. Si stenta a credere che in questo gineceo, in questa successione di incontri e scontri, in questo alternarsi di amplessi e di baruffe, Picasso abbia trovato anche il tempo e il modo di dipingere, ma ciò per Ivory è naturalmente un dettaglio insignificante, come marginali e grottesche sono le passioni politiche dell'artista, compendiate in un antifascismo da macchietta (scena dell'incontro del 1945 con gli americani, che desiderano conoscere tre P: Papa, Pompei e Picasso) e in uno stalinismo da fantoccio (scena del simposio anni '50 in Polonia).

Madonna in Evita *di Alan Parker*

Tutto diventa vignetta: dai Balletti Russi di Diaghilev alle prove della pièce erotica, dalla cena futurista all'ultima esperienza come ceramista e incisore. E su tutto campeggia un "brutto carattere" che si manifesta nei confronti di mercanti e di clienti, di animali e di figli, di segretari e di autisti, proprio come gli scorpioni che infestano la villa di Vallauris o il falco che nelle campagne ghermisce un gatto.

Quando Ivory si ricorda di una citazione possibile – Picasso che dipinge col bianco di Spagna dietro una lastra di vetro, in modo che un fotografo possa ritrarlo e lo spettatore possa scorgere l'artista all'opera – e cita appunto un metodo adottato da *Le mystère Picasso* di Clouzot (1955), il ricordo di quello straordinario documentario, dove (lo dice incautamente Ivory stesso) «si vede mentre fuma, ride, dipinge, si arrabbia, torna alla tela, maltratta qualcuno», è talmente forte da annullare l'attuale intera operazione. Anche perché, per capire Picasso, possono bastare le poche ma geniali sequenze che Welles gli dedica in *F per falso*, questo sì un mirabile gioco fra arte e vita, tra vero e falso.

«Non devi pensare quassù, devi sentire quaggiù» è una bieca battuta che Ivory attribuisce a Picasso e che questi rivolge a Françoise, con riferimento a due precise parti anatomiche, ma è anche una battuta rivelatrice che ben si attaglia al film in questione, nonché al film successivo della nostra breve rassegna: un altro *biopic* non pensato in termini razionali e sentito in modo decisamente viscerale. Parliamo di *Evita*, un musical molto sui generis, anche se tutto cantato, tutto musicato, soltanto con qualche battuta (sottotitolata) qua e là: eppure a suo modo una vera biografia, con ambientazioni sin troppo realistiche, con grande impegno di mezzi scenici, con senso delle masse e del coro e soprattutto con il suo budget di cinquanta milioni di sterline che si vedono tutte.

Ma anche con una dimostrazione in più: che ci si può attenere quasi rigorosamente ai fatti, che si può cercare la verosimiglianza di ambienti, azioni e personaggi, che si può essere persuasivi pure nei confronti di un pubblico non particolarmente amichevole, ma che non si ottiene alcun risultato se non si è sorretti da una visione precisa delle cose del mondo, se non si spiega ciò che si accumula in una ridda di sensazioni mediamente forti, se non si prende parte. Paradossalmente emana più fascino e vitalità la protagonista (ridotta ormai a salma) del romanzo *Santa Evita* di Tomás Eloy Martínez (pubblicato in Italia da Guanda) che non l'Evita "viva" di questo frenetico musical, tutto impregnato in realtà di un senso di morte.

L'aspetto più singolare del film di Alan Parker (ma c'è anche lo zampino, nella sceneggiatura, di Oliver Stone) non è l'inattaccabile performance di Madonna (un'attrice cantante sulla quale si può ancora scommettere), bensì la presenza di un testimone-commentatore, di un "deusexmachina" trasformista, interpretato da Antonio Banderas e che reca l'impegnativo nome di Ernesto "Che" Guevara, "Che" tout court. Nessuno scandalo per supposta lesa maestà: il ragazzo, tra i

diciassette e i ventiquattro anni, quando non era in giro in motocicletta, bazzicava allora da quelle parti; il pur balordo laboratorio politico rappresentato dal peronismo poteva anche interessarlo, se non altro per contestarlo (piaceva anche a un peronista, sia pure di sinistra, come Fernando Solanas: dovremmo riguardarci *La hora de los hornos*); le masse dei *descamisados* giocavano un ruolo che poteva preludere a altre rivoluzioni sudamericane. E in un musical tutto questo torna. Peccato che il giustizialista Perón fosse in realtà un fascista prima maniera; peccato che il maggior consenso lo ottenesse presso la Spagna del sopravvissuto Francisco Franco; peccato – tanto per stare dalle parti nostre – che il suo regime intrattenesse affari con tale Licio Gelli e una consorteria internazionale di filogolpisti; peccato che persino un pontefice come Pio XII vedesse con freddezza e diffidenza l'esperimento.

Siamo alle solite. Si può fare un musical anche su Eva Braun: ci sono già pronti i filmini a colori girati da Hitler in persona nel loro covo di montagna.

Quanto a quest'altra Eva, ci si può divertire a illustrare come un'attricetta diventata amante di un leader, e poi da lui sposata più o meno in extremis, sia intervenuta sulle sorti del suo popolo e del mondo. Si possono tirare in ballo i traumi infantili e adolescenziali di una "bastarda", la fatica di vivere e di affermarsi, il vendersi per ambizione a chiunque potesse agevolarle la carriera, la vecchia voglia di rivalsa unita alla nuova sete di potere, la beneficenza come forma di promozione e di conseguimento del consenso, la malattia comunicatale in modo vergognoso e sopportata con stoicismo, persino l'audacia di certe iniziative (portare le donne alla politica), ma tutto ciò è sufficiente per non confondere il mito della star con il mito in assoluto?

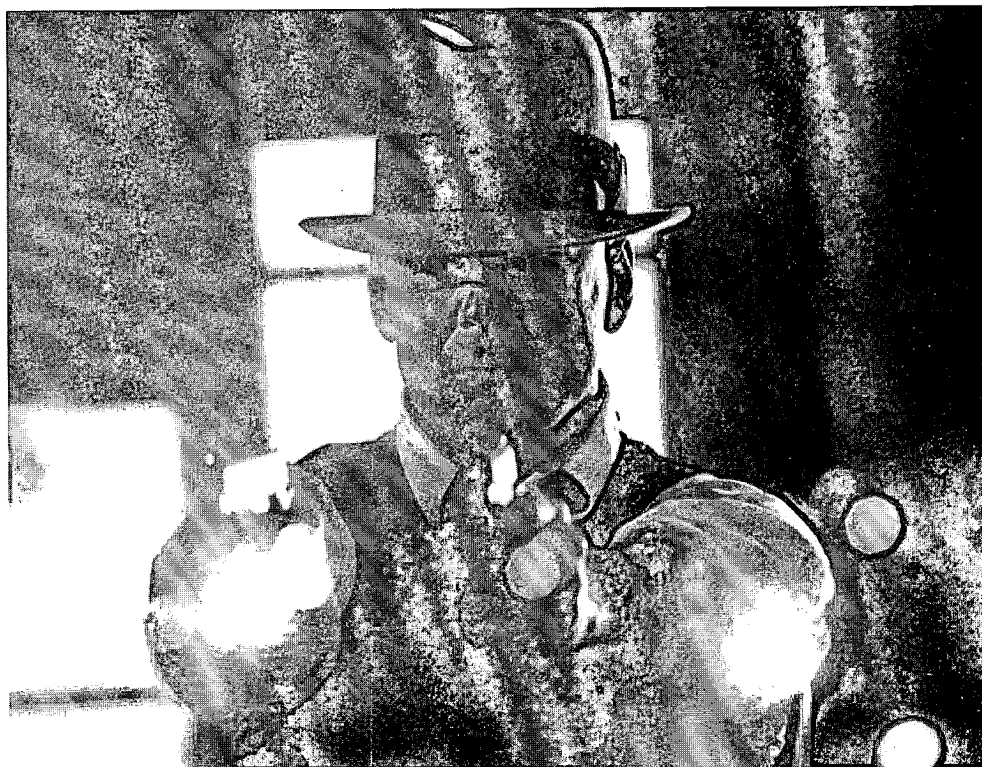
Non è Evita l'eroina che noi vediamo, è Madonna; non siamo stati "a letto" con la prima bensì, ancora una volta, con la seconda; l'implorazione «Don't cry for me Argentina» riguarda Louise Veronica Ciccone (un'altra che avrebbe voluto essere ricevuta dal papa), non più Eva Duarte in Perón.

Che Alan Parker, uomo per tutte le stagioni musicali, abbia confuso *Evita* con *Piccoli gangsters*, con *Saranno famosi* o con *The Commitments* – tutti titoli che ben si attagliano alla sua ultima fatica – è perdonabile. Lui fa quel mestiere. Ma non temete: le sciagure non hanno mai fine. Il 1997 è l'anno del Che, quello – si fa per dire – vero. Si preparano due, tre, cento biografie.

Entra lo Spettro,
esce lo Spettro,
rientra lo Spettro.
(Shakespeare, *Amleto*)

Mariuccia Ciotta
Spettri

Tutto comincia con l'apparizione dello spettro. Colui che ritorna perché i viventi non dimentichino di fare giustizia, in nome di quelli che non sono ancora nati o che sono già morti, «le vittime della guerra, delle violenze politiche o d'altro tipo, degli stermini nazionalisti, razzisti, colonialisti, sessisti e così via, delle oppressioni dell'imperialismo capitalista o di tutte le forme di totalitarismo». Jacques Derrida apre all'interpretazione della febbre del fantasma che non ha solo il cranio bianco e rotondo di *Casper.* Gli «Spettri di Marx», ovvero «non fu che uno spettro», il comunismo, e non tornerà. Ma se il fantasma non ha futuro, non ha neppure il passato, non passa. E può sempre essere qui, in un presente che fa parte di un tempo disarticolato, dove lo spaesamento del nostro eroe è completo. Lo spazio e il tempo viaggiano su tasti digitali, la navigazione fa perdere l'orientamento. Siamo o no sull'orlo del terzo millennio? E prima di brindare a mezzanotte del 1999 (o del 2000?) dobbiamo fare i conti con i fantasmi che chiedono risarcimenti lunghi duemila anni.

Questo è un "momento spettrale". Il cinema ne ha solo cento di anni ma abbastanza immaginazione per scatenare tutti i suoi supereroi e rimettere a posto il tempo. «The time is out of doint», il tempo è disturbato, disarticolato e folle, dice Amleto letto dal filosofo francese. Anche il set è disturbato. È un luogo che ha perso le coordinate del "genere", è febbrilmente agghiacciato nell'attesa che qualcuno torni e ridia carne e vita alle cose. Intanto vive nell'allucinazione. Non solo *Strange Days* con il suo *squid*, e la vita vissuta attraverso gli altri, in soggettiva, fuori da sé, dentro un corpo astrale che forse non è il nostro. Ma *Ancora vivo*, il titolo che più ha lasciato gelati gli spettatori alla Mostra di Venezia 1996. Walter Hill ormai nutre solo i suoi fantasmi, da *Geronimo* a *Wild Bill.* Perché il paesaggio western, cimitero delle mitologie? Perché lì abitano i fantasmi. E amano manifestarsi addirittura con la faccia di un uomo a una sola espressione come Bruce Willis, che entra in scena esattamente come un non-vivente, guarda l'azione da

Bruce Willis in Ancora vivo *di Walter Hill*

una lontananza abissale, e quando uccide lo fa con l'autorevolezza del regista che licenzia d'un colpo tutte le comparse. Spariscono i corpi sotto le mitragliate surreali di questo angelo pistolero, giunto nella cittadina polverosa solo perché da qualche angolo dell'iperspazio ha visto lo sguardo tristissimo della ragazza messicana prigioniera. Walter Hill lavora solo dentro questo vuoto pneumatico, sperimenta una realtà vista da chi è già morto, ma che è anche un *revenant*, uno che ritorna.

E certo, l'unico vero cavaliere dell'apocalisse, il Giustiziere, resta Clint Eastwood, *Il cavaliere pallido*. Quello che ha sulla schiena la prova del decesso, ma che fa giustizia di una storia del West e del cinema contraffatta da pistoleri infallibili, mentre nel bordello di *Gli spietati* c'è chi chiede una revisione dei fatti. Ma lo spettro torna per fare giustizia o per vendicarsi? Non chiedetelo ai pirati di *Fog*. In realtà, nessuna giustizia è possibile senza che lo spettro sia almeno "presente". Nessun avvenire è possibile senza che la terra si smuova sulla tomba di qualche vittima dimenticata. George Romero e Don Coscarelli insegnano. E se

certi fantasmi godono della reincarnazione – perché non sono puri spiriti, ma entità capaci di interferire con la vita – molti lamentano il loro destino di giustizieri. Di vendicatori, creature sanguinarie, boia d'oltretomba. Come accade a *Il corvo*, il figlio di Bruce Lee doppiamente motivato dall'assassinio virtuale e reale. Eppure è proprio al comportamento dello spettro che è affidata la rinascita. Giustizia o vendetta? Rappresaglia o ripristino del diritto? Riuscirà il *revenant* a rimettere la storia, l'epoca, il tempo "nel verso giusto"?

Il dilemma tocca perfino Sean Connery, che in *The Rock* è il fantasma di 007, l'agente inglese ingabbiato dagli americani e tradito dai servizi segreti britannici. All'epoca, toccò qualcosa di scottante, un micro-film con "tutte" le verità sui crimini Usa, da Panama a Grenada (che nel doppiaggio italiano, allucinazione degna del *revenant* Claudio Villa, diventa Granada), dal Vietnam al fuoco amico del Golfo. «Vuoi sapere chi ha ammazzato Kennedy?» chiede distrattamente Nicolas Cage alla sua bella quando l'avventura adrenalica è finita. In mano ha la pellicola "scottante", regalo del *ghost* con licenza di uccidere Sean Connery, che vediamo coperto da lunghi capelli bianchi, come venisse da un luogo in-umano, da sotto i cunicoli di Alcatraz, dove albergò per trent'anni. Il comando americano lo richiama dall'aldilà perché «lui solo può farcela». Sconfiggere un nemico dotato di armi imbattibili, che «avremmo fatto bene a non costruire». E dunque, ecco colui che fu vittima chiamato a risolvere ciò che nessun *marine* armato fino ai denti può risolvere. Il fantasma. Diviso tra il desiderio di vendetta (ammazzare un po' di gente, fregarsene e fuggire) oppure salvare il mondo. Rimetterlo sul suo asse. Come già fece Jena Plisskin in trasferta a New York e ora a Los Angeles.

Sconfitto invece dai viventi il "genio visionario neozelandese" Peter Jackson, che arma effetti speciali degni di Robert Zemeckis, produttore di *Sospesi nel tempo*, il suo primo film hollywoodiano. I suoi ectoplasmi, ricalcati (copiati?) su *Beetlejuice–Spiritello porcello* di Tim Burton, proseguono la vocazione del serial-killer insaziabile. Lo stupore della Morte con un mantello da Batman e la falce, che si precipita assetata di cuori pulsanti, si dissolve nella scoperta che si tratta solo di un balordo d'oltretomba. Un teppista dell'aldilà. E si verifica il caso che attanaglia chiunque assista a una manifestazione soprannaturale. È qualcuno travestito, un fantasma che si spaccia per un altro fantasma? O è davvero lui, l'atteso? Il dilemma persiste perché sarà sempre impossibile incrociare lo sguardo che sentiamo fisso su di noi. Almeno.

Chi ha quattro anni e riesce a vincere il Leone d'oro come migliore attrice sa anche che riuscirà a far saltar fuori dalla tomba la madre morta, solo raschiando con le unghiette sulla terra. Capita a Ponette, la bimba di Doillon. Quello che non ha osato Truffaut nel suo *La camera verde*, osa il collega-allievo francese. Tutto il film è nell'attesa spasmodica, in quello sguardo vuoto e lamentoso della bambina superstiziosa, che supera tutte le "prove" perché l'ectoplasma trovi l'interstizio con la dimensione terrestre. E faccia un piacere a Castaneda, giunto ora in Italia con

i suoi corsi di allenamento per raggiungere lo stato celeste. Pubblicità ingannevole per sedurre tutti coloro che sperano nell'incontro con il giustiziere invisibile? Senza effetti speciali, l'attesa è speciale.

Come riuscirà Ponette a dimostrare al padre che gli impegni di lavoro non sono una buona scusa per lasciare sola una figlia minuscola a cui è appena morta la mamma? Basta chiamare e lo spettro si presenta, e mette tutto in ordine. Nel caso di donne-fantasma la cosa si limita a un golfino di lana (Ponette ha freddo) o a raccomandazioni sulla dieta (*Casper*). Ma è già qualcosa, il mondo riparte. Il regno delle ombre è il cinema, è il non-luogo dove si affollano tutte le speranze della fine di un secolo, dopo che il 1989 ha fatto crollare il muro. Lasciando a qualcuno il lutto per un cadavere putrefatto (il socialismo reale), a qualcun altro il sollievo per una morte irreversibile (il comunismo), e a qualcun altro ancora la speranza di un *revenant* che non scelga la vendetta e neppure il diritto, ma scelga di salvare il mondo, come un ex 007 pentito. Lo spettro di Marx, anzi gli spettri.

Clint Eastwood in Potere assoluto

È accaduto a Bruxelles con la sua "marea bianca" a sostegno del giudice ricusato per un cavillo burocratico (il regalo di una penna da ventimila lire e di una cerimonia con i parenti delle vittime). Lui era lo "spettro" venuto chissà da dove, l'unico a combattere la lobby dei potenti criminali pedofili, assassini delle bambine belghe. E se nella realtà il finale è triste, il giudice esce di scena, e tutti (o quasi) sostengono che sbagliò a accettare la penna, e a piangere insieme ai genitori delle piccole uccise dopo esser state stuprate e usate per film pornografici da vendere a politici, magistrati e poliziotti (il diritto prima del buon senso), nel cinema lo spettro vince. In *Sleepers*, Barry Levinson ha "armato" un avvocato, un prete e un giornalista per assolvere due

Robert De Niro in Sleepers *di Barry Levinson*

assassini di un pedofilo di stato, il questurino che li massacrò dieci anni prima, quand'erano bambini al riformatorio. Omicidio per legittima difesa in differita. E se quello fu comunque un crimine, l'assoluzione è un atto di giustizia. E può avvenire soltanto al cinema. Dunque, è il cinema lo spettro, il Giustiziere. E si moltiplica in questo andare avanti e indietro nel tempo per raddrizzare le cose, come aveva già immaginato Zemeckis nel suo *Ritorno al futuro*.

Perché il fantasma è il re del flash-back, come sa Abel Ferrara in *Fratelli*, dove il morto domina la scena dentro la bara, e non lascia che la Famiglia compia una semplice vendetta. Il ragazzo è stato ucciso e il fratello maggiore cerca il killer nella mafia rivale. Tutto finirebbe con l'omicidio del colpevole, se non fosse per quella presenza incombente, il ritorno sullo schermo del morto, che non lascia in pace i fratelli e le loro mogli. Le donne sanno già che non basta seppellire i cadaveri per liberarsi di loro, perché "essi ritornano" e esigono più della vendetta. «I am the father's spirit» dice il padre a Amleto. «I am the brother's spirit», e torna il fratello mafioso e comunista, quello che frequentava le riunione del sindacato, quello che sfidava i suoi "fratelli" al servizio dei padroni e che spezzavano le gambe agli operai. Sarà piaciuto a Derrida questo spettro che ha sbaragliato al cinema tutti i "goodfellas".

Certo, la presenza del *ghost* è dominante in questa fine di mondo. E, anche se non c'è, si vede nel terremoto spazio-temporale di molti film. Come nei *Racconti di Natale* di Dickens, quando zio Scrooge non sa più se vive il presente o la mezzanotte di quand'era giovane, o la vigilia della sua morte. Perché il fantasma del Natale lo trascina avanti e indietro, chiamato dalle vittime del ricco avaro, in modo che sappia "cosa sta facendo". La coscienza, l'anima, assomiglia a un fantasma, ed è trasparente come l'immagine proiettata sullo schermo. Fortunato l'ectoplasma di Dickens perché anticipa l'azione ingiusta, e si risparmia il ruolo del boia. Lui sì riesce a spaventare con il lenzuolo bianco, gli ululati e le catene zio Paperone, mentre falliscono i vecchi tradizionali abitanti dei castelli. Non riesce più agli amici cialtroni di Casper, non riesce a quelli di Wynona Ryder in *Beetlejuice*, non a quelli di *Ghostbusters* e dell'ultimo Peter Jackson. Il fatto è che sono stati superati. Mentre il fantasma si aggira ancora nell'antica dimora, gli uomini abitano il futuro o il passato. Forrest Gump batte la spalla di John Kennedy, e può invertire i ruoli: chi è il fantasma? Dentro la realtà virtuale si aprono porte, strade e mondi. Ognuno potrà ripercorrere i suoi passi e cambiare la storia. Ma c'è sempre uno spettro che non si fa clonare, che resiste all'evanescenza del corpo digitale. C'è sempre quello spettro di Derrida, di Amleto e di Marx. Quello che sogna un giorno in cui la giustizia sarà infine sottratta alla fatalità della vendetta... «Più che sottratta: infinitamente estranea...». E lo spettro, l'angelo, passerà vicino al colpevole senza riconoscerlo, come accade a Adele H.

Roberto De Gaetano

Geografia del sogno

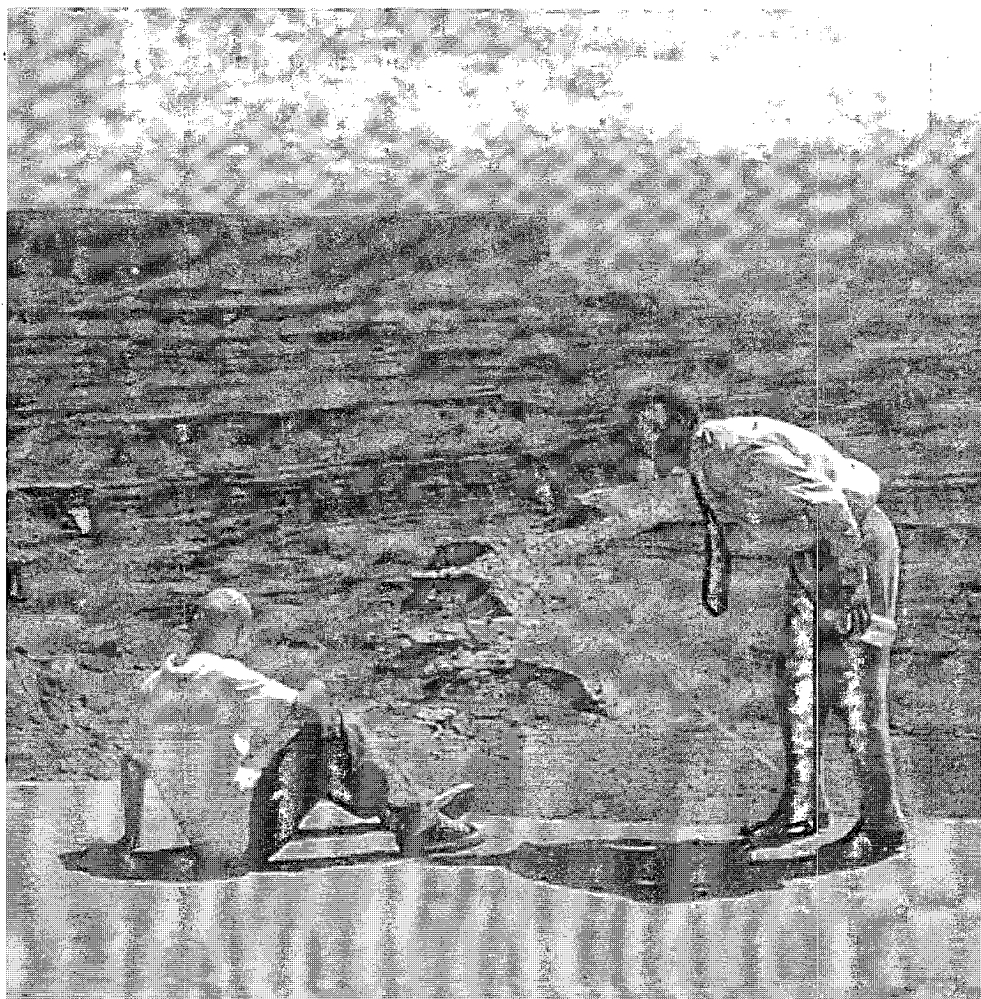
L'attesa definisce la pendenza del tempo verso un futuro indefinito, animato da speranze e angosce. L'attesa è l'attestazione del *differimento* del destino, del suo costante spostamento verso un "dopo" che porta con sé il Giudizio (e il cui modello per eccellenza è l'Apocalisse). È l'affermazione dell'infinito del tempo con la paranoia e la minaccia che l'accompagnano. È un modello propriamente morale, inscindibile dal giudizio e dalla minaccia di condanna: il sogno acquista le forme della speranza, che porta sempre con sé la paura come conseguenza della possibilità che ciò che speriamo non si avveri. Il sogno americano ha più a che fare con lo spazio e con il movimento che con il tempo e l'attesa (cioè la stasi). Esiste tutta una geografia del sogno americano, che esclude la pendenza del tempo verso la passività dell'attesa e elude ogni concezione finalistica e escatologica della storia. Il sogno americano si colloca, nell'immediatezza di un presente dinamico, in un *altrove* spaziale; c'è solo il movimento, l'attraversamento dello spazio come condizione per realizzarlo, per raggiungere il luogo dove è possibile una *nuova* vita.

È stato il movimento verso Ovest, verso la "terra promessa" – con il mito della *frontiera* ad esso connesso – la direttrice fondamentale del sogno americano. Nei grandi western di Ford è proprio in un "altrove" che si realizzano i sogni di un'intera comunità (*La carovana dei Mormoni*) o quelli "privati" di costituzione di una nuova famiglia (il finale di *Ombre rosse*). Il movimento, nel cinema americano, non è *sur place*, ma è un movimento reale in uno spazio determinato. Sono gli spazi-ambienti dei grandi generi – dal western al noir – nei quali l'azione viene a determinarsi; l'azione come modifica delle situazioni, come fuga o come ricerca. La Terra è l'ambiente-inglobante che accoglie il depositarsi dei sogni, il loro prendere vita a partire da un *luogo* reale o immaginario.

Il sogno americano non è nient'altro che la proiezione topografica di un movimento che assorbe il futuro nella simultaneità spaziale: il "dopo" si converte nell'*altrove* e, di conseguenza, l'attesa si trasforma nell'*iniziativa*. Si lascia una "base" (come nel baseball) per trovarne un'altra, ma quest'altra non sarà inter-

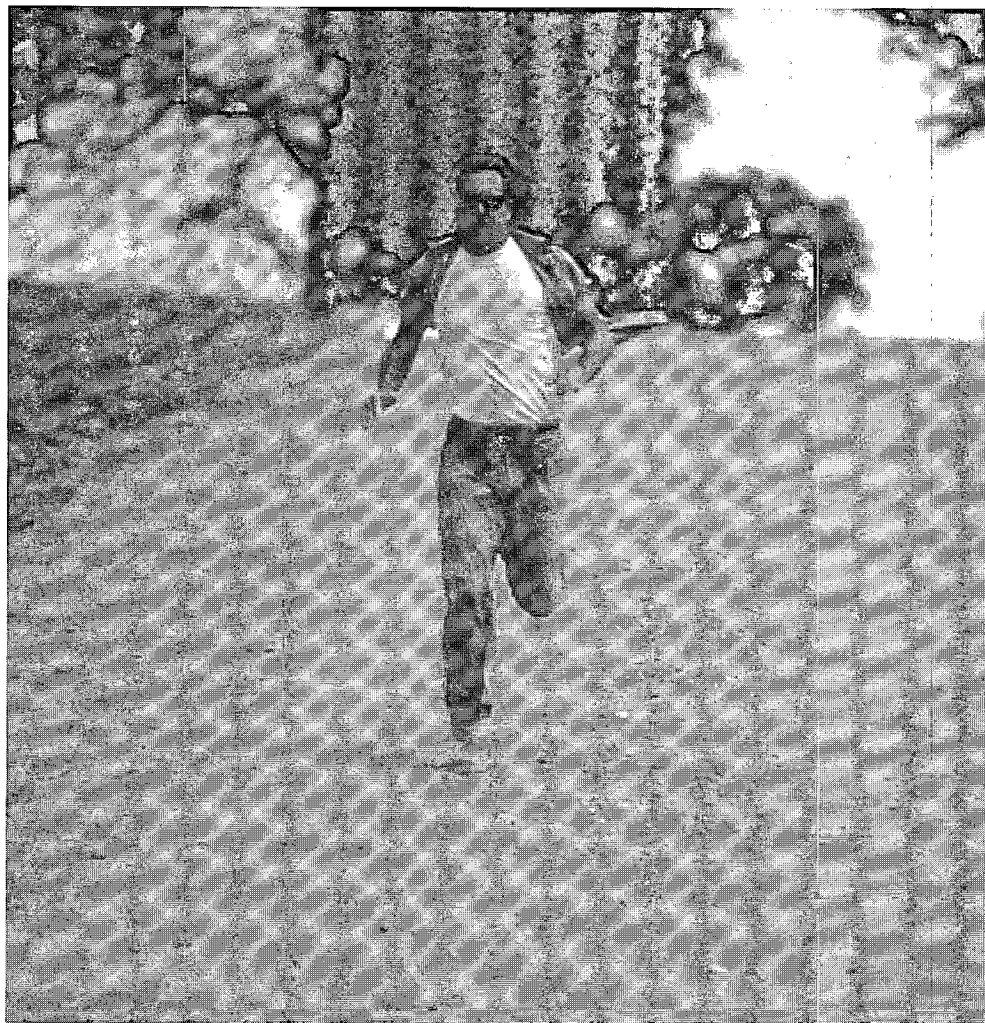
Al Pacino in Carlito's Way *di Brian De Palma*

cambiabile con la prima, sarà la "base" di un nuovo possibile inizio. Per cominciare da capo, per rinascere ci vuole una grande Terra capace di contenere il grande Sogno.

È il modello *etico* e *geografico*, che afferma costantemente la *nascita* come inizio, e che si oppone al modello morale e storico, che impone la morte come fine. Il sogno americano non appartiene alla storia ma alla geografia, anche umana: è il melting pot, crogiolo di razze, composizione dell'eterogeneo, tessitura dell'eteroclito. Le grandi metropoli americane non hanno stratificazione stori-

Jon Seda e Woody Harrelson in Verso il sole *di Michael Cimino*

ca ma differenziazione geografica: "Chinatown", "Little Italy", ecc. Sono le linee orizzontali che contano, le linee di fuga, quelle che contrappongono città e deserto, spazio urbano e *wilderness*, civiltà e natura. E sono queste linee che attraversano il cinema americano contemporaneo, linee tracciate o cancellate, vitalizzate o abortite.

Verso il sole di Michael Cimino esemplifica con grande forza tutto ciò. È la storia di una fuga, scelta o imposta; fuga dalla malattia e dalla città: dalla città come malattia. Ma la fuga è accompagnata da una ricerca, dalla ricerca di un *luogo ideale*: un lago dove Blue, il giovane detenuto meticcio, malatto terminale di cancro, vuole andare per ritrovare la vita (una vita affermata anche nella scelta del luogo dove morire). Da una Los Angeles vista come giungla-reticolo orizzontale di strade e quartieri che delimitano mondi *isolati*, ambienti *impermeabili*, ai laghi magici della terra dei Navajos, il viaggio porta alla lenta apertura dello spazio (e conseguentemente del campo visivo) e alla sua progressiva "de-civilizzazione". Questo viaggio è retto – per Blue – da un'immagine, una *sola* immagine riprodotta su un libro, quella che rappresenta un lago che nelle credenze navajos ha poteri magici. È inseguendo questa immagine, cercandone la corrispondenza *reale*, che Blue ritrova la forza di *credere* nella vita, di dare senso agli ultimi giorni della sua esistenza. La scommessa di Blue è semplice, e per questo mitica: credere nella magia di *un* luogo e dei suoi poteri, credere a *un*'immagine e a *un* racconto, è l'unico modo per credere nella vita, per rilanciare le forze vitali di fronte alla morte. Questa credenza coinvolge l'*originarietà di un luogo*, il suo mistero, la sua magia, la sua bellezza, invocata da Blue: «Che la bellezza sia sopra di me, che la bellezza sia sotto di me, che la bellezza sia intorno a me, che la bellezza sia dentro di me». Ma questa credenza coinvolge anche l'originarietà delle radici indiane del meticcio (e della cultura americana). Uno spostamento geografico che è anche un'*archeologia del rimosso*, un viaggio nella radicalità della *wilderness* contrapposta alla formazione della civiltà. Lo spazio della *wilderness* è sempre, nella letteratura e nella cultura americana, uno spazio iniziatico, che sancisce un nuovo inizio, una rinascita.

Dietro la pressione di quest'immagine e della credenza connessa, Blue compie l'unica azione possibile, sequestra il medico, il dottor Reynolds, per farsi accompagnare nelle terre navajos. Reynolds è il vero prigioniero, schiavo senza saperlo di padroni impersonali che attraversano il benessere della sua vita privata fra lavoro, automobili di lusso, famiglia e «casa da due milioni di dollari». Anche Reynolds è ossessionato da un'immagine, o meglio da una scena, una *scena primitiva*, quella in cui da bambino, al capezzale del fratello malato terminale, si lascia convincere e lo aiuta a morire. Il suo senso di colpa, il suo vincolo con un passato da cui non riesce a liberarsi vanno dissolvendosi di pari passo con la sua disponibilità a condividere la credenza di Blue, la sua forza di credere nella vita, non malgrado ciò che accade, ma proprio *per tutto ciò che accade*.

Kevin Kostner in Un mondo perfetto

La *memoria psicologica* di Reynolds si dissolve e si libera nella *memoria mitica* di Blue. Il tempo passato della memoria privata si scioglie nella geografia dei grandi spazi senza tempo, come il corpo di Blue si dissolve nel lago magico. La malattia dell'America trova una linea di fuga, cioè di salvezza e di cura, nel *Land,* nella sua potenza mitica, magica e iniziatica. È la rinascita di Blue nella morte ed è la rinascita a nuova vita di Reynolds nella sua corsa finale – braccato dalla polizia – e nel suo abbraccio alla famiglia. *Verso il sole* è il sogno americano di rina-

scita, legato a tutta una geografia, e quest'ultima non ha mai funzione decorativa ma è investita da una credenza profonda: la possibilità di cominciare da capo. Non solo, la credenza nel *Land* è anche credenza nel momento *originario* della civiltà, in uno spazio *selvaggio* che fa della Natura la grande custode del sogno. E in questo l'Indiano non è semplicemente l'"altro", ma è anche immagine dell'origine della civiltà americana, origine calpestata; ed è solo attraverso un ritorno mitico alle origini che è possibile ricominciare. La forza del giovane meticcio, cioè la sua credenza nel grande mito della Natura, sconvolge le piccole frammentarie mitologie di sopravvivenza dell'uomo bianco; il suo credere in un un'unica potente immagine sconvolge tutte le illusioni nelle molteplici immagini che attraversano il mondo contemporaneo – con tutti i suoi comfort – dell'uomo bianco adulto e ricco. La potenza di *Verso il sole* è effetto della sua semplicità, la semplicità del racconto di una storia mitica, del Mito della Natura (e qui sta la sua classicità) contrapposto ai brandelli di mitologie – laceranti fino alla distruzione – circolanti in quegli agglomerati urbani che sono vere e proprie "giungle d'asfalto".

È proprio in una città che va a morire il protagonista alcolizzato di *Via da Las Vegas*. Un movimento inverso, non più una linea di fuga verso l'affermazione della vita, ma una linea di morte, contrapposta alla vita. Come sempre nel grande cinema americano, non è il giudizio morale che si impone, ma una spinta etica, anche se in questo caso inversa: non la scelta della vita, l'affermazione del sogno, ma la scelta di morte, la negazione del sogno nell'alcol. L'alcol «rifiuta di lasciar sognare il sognatore» – sosteneva Jack London –, fa della vita una buffonata, di fronte alla quale non resta che scegliere una morte lenta, progressiva e senza fretta. Questa morte coincide con la scelta di andare a chiudersi nello "spazio senza uscita" di Las Vegas; fine del viaggio, fine del sogno, fine del movimento. O meglio, il movimento diventa movimento apparente, movimento di luci e colori, in una città dove la circolazione del desiderio infinito – cioè del denaro – non riesce mai a concatenarsi con alcunché, e quindi porta con sé effetti *vertiginosi* (*Casinò* di Scorsese ne è un grande esempio). In questo movimento illusorio, rimane la scelta lenta di lasciarsi morire. Non c'è un "altrove" da sognare, non c'è possibilità di cominciare di nuovo, c'è solo la scelta di una "linea di fuga" dalla vita, e l'alcool costituisce il mezzo per percorrerla. L'alcool è un *viaggio senza sogno*. Questa scelta – che proprio in quanto tale rimane, nonostante tutto, etica – viene "saldata" dall'amore.

In un capovolgimento di segno, l'amore unisce nella fedeltà al non-riscatto, nell'accettazione di una deriva alla quale non bisogna "chiedere nulla", se non accettarla e perseguirla con fedeltà: ultimo bagliore di senso a cui aggrapparsi. La morte scelta è sottratta alla sua intollerabile casualità; ciò che cambia è la dolcezza, la lentezza, l'effusione amorosa, l'aderenza al luogo che caratterizzano questo scivolamento nella morte. La tomba del sogno coincide con la "chiusura" dello spazio, con un lento inabissamento nella frenesia ottica di Las Vegas. La

morte è scelta, come è scelto il luogo dove morire, un luogo che non lascia immaginare alcun "fuori", alcun "altrove".

In *Carlito's Way* di Brian De Palma o in *Un mondo perfetto* di Clint Eastwood, la morte interrompe il raggiungimento del luogo sognato. L'immagine della spiaggia tropicale che Carlito guarda – animandola –, trasportato sul suo letto d'ospedale, e che non potrà mai raggiungere; e l'immagine di un luogo – l'Alaska – che Kevin Costner porta con sé e che mostra costantemente al bambino, luogo che non potrà mai raggiungere perché morirà ucciso, sull'erba. La geografia del sogno rimane, in questi casi, virtualità inscritta su una mappa, cartolina o manifesto pubblicitario. Il *Land*, il grande Cielo, la Natura sono i custodi del sogno americano e definiscono la sua specifica geografia; una geografia che non è solo spaziale ma anche (e soprattutto) *mentale* e indica qualcosa di molto radicale: la presenza di una "linea di fuga" che libera il soggetto dal peso del tempo passato (la storia) e futuro (l'attesa); e il viaggio perde qualsiasi connotato culturale per farsi *sperimentazione* di tutte le possibili connessioni e rapporti fra uomo e Natura, fra uomo e uomo, fra razza e razza (secondo il modello del patchwork). Sperimentare nuove *possibilità di vita* e non interpretare vecchie forme di esistenza: è questo l'unico grande progetto dell'*orizzontalità geografica* che attraversa il cinema americano nella transtoricità della sua forma classica; ed è questo che sancisce la sua grande forza *etica*, istituita dalle "visioni del mondo" che i generi hanno costruito. Si tratta sempre di affermare la credenza e la fiducia negli altri e nel mondo, come unico possibile collante fra gli uomini. «Io penso che la fiducia sia tutto» dice De Niro all'inizio di *Casinò*, e in questo "tutto" risiede la possibilità di tenere insieme, in un grande Paese, l'eterogenità delle razze, le stratificazioni sociali e culturali, la composizione dei luoghi fra *wilderness* e metropoli.

E questo "tutto" è, in primo luogo, affermazione della *necessità* del sogno come unica via per una comunità per farsi illusioni su se stessa, per immaginarsi un futuro. Ed è solo a queste condizioni che può costituirsi un orizzonte comune del vivere e dell'agire. Al di fuori di questo, rimane un movimento di deriva; non tanto l'"incubo americano" che costituisce l'altra faccia del sogno e, in quanto tale, conferma, capovolgendola, la spinta etica; quanto la *rinuncia* al sogno e all'incubo, per l'affermazione di una sorta di *galleggiamento*, di *neutralizzazione* del senso che trova risposta negli infiniti *giochi intertestuali* e nei *cortocircuiti linguistici* di gran parte del cinema americano contemporaneo, dove la tradizione diventa ricettacolo, la forma inventario, il mondo, sottratto a qualsiasi unità etica ed estetica, collage di cliché.

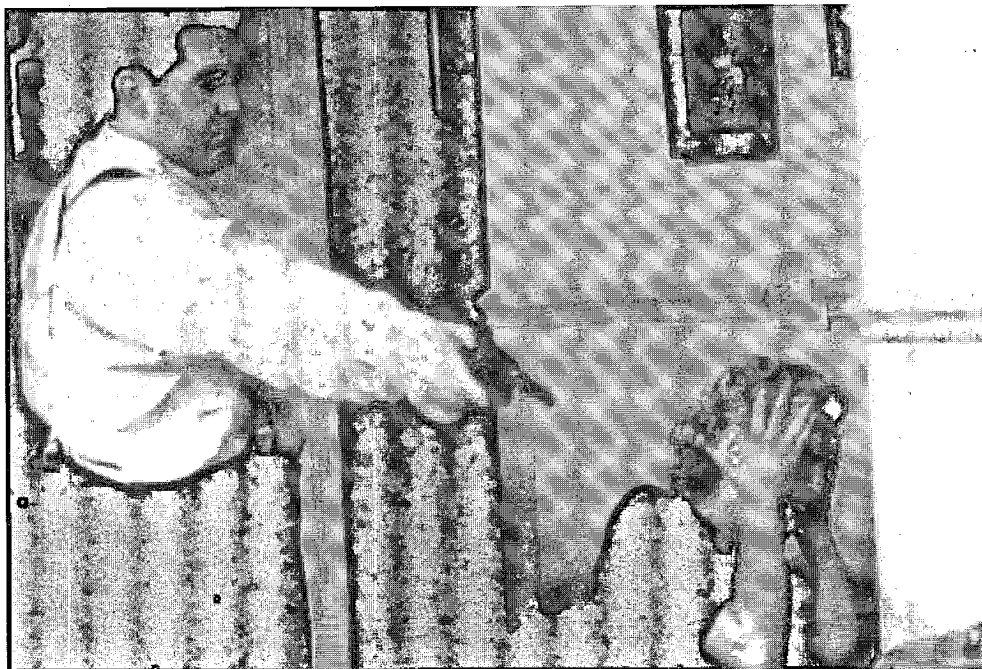
Gianni Canova

Il male oscuro della visione

«Non si può vivere senza film», dice il personaggio di Johnny Tempio (Vincent Gallo) in una delle battute-chiave di *Fratelli* di Abel Ferrara. Battuta struggente, ma anche – come vedremo – sottilmente ambigua e perfino perfidamente antifrastica: giacché lo stesso Johnny viene ucciso, all'inizio del film, proprio mentre sta uscendo da un cinema in cui ha appena rivisto Humphrey Bogart in *La foresta pietrificata* (1936) di Archie Mayo. Anche Kathleen Conklin, protagonista di *The Addiction*, subisce una sorte analoga: dopo aver partecipato a un seminario sugli orrori del Moderno in cui ha visto proiettate sullo schermo atroci diapositive sulle stragi e sui massacri del '900, la studentessa di filosofia interpretata da Lili Taylor viene aggredita e vampirizzata da una misteriosa dark lady vestita di nero che la trascina in un angusto sottoscala e la infetta baciandola nel buio abbagliante della notte newyorkese. Come dire: la morte si sconta guardando. *Si annuncia* guardando. Le immagini (la loro visione, il loro *consumo*, il loro *ritorno*) rendono fragile e vulnerabile chi le guarda: tanto che in entrambi i film il delitto o il contagio colpiscono proprio un personaggio che ha appena finito di guardare. Lì, in quella zona d'ombra che sta tra il vivere e il vedere, la morte *si rimette al lavoro*. Lì infetta, colpisce, devasta. Perché le immagini sono l'organismo vivente in cui il virus del male sta in incubazione. Sono il luogo da cui – ancora e sempre – si dipana il contagio.

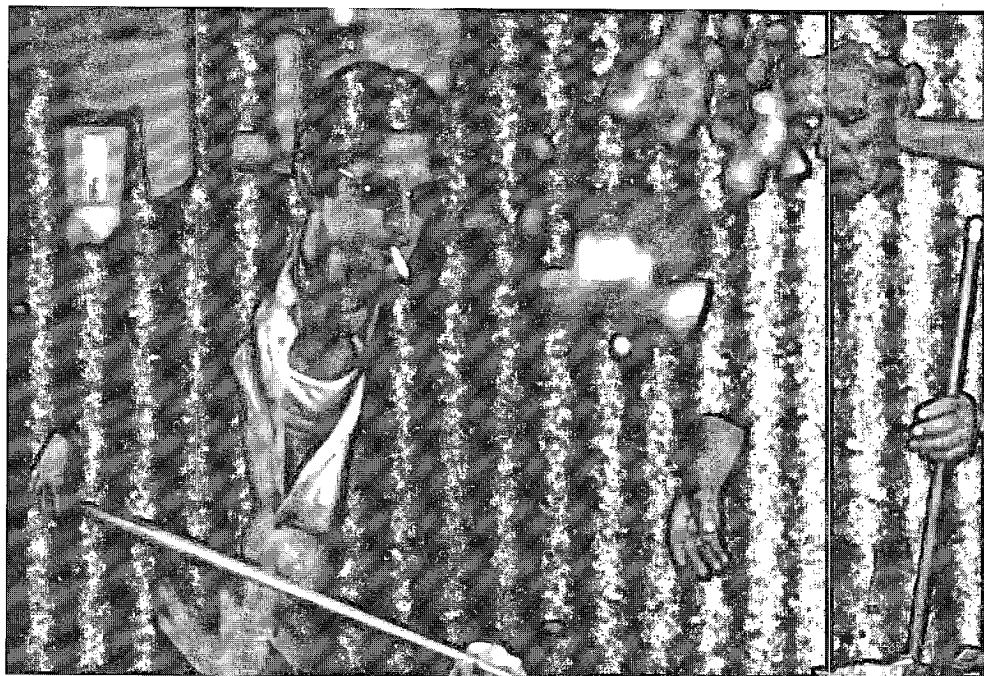
Abel Ferrara (insieme al suo sceneggiatore Nicholas St. John) lavora da sempre sulla genealogia di questa "infezione", sulla morfologia di questa minaccia: fin dal suo esordio (*The Driller Killer*, 1979), dove indossa in prima persona i panni di un pittore lisergico e allucinato che, intento a dipingere un grande bufalo furioso (quasi un totem pagano, o un feticcio magico-taumaturgico), scarica la rabbia che gli deriva da un rapporto distorto con quell'immagine in fieri mettendosi a trapanare mortalmente gli *homeless* e i *clochard* che bivaccano ignari nei bassifondi della città. Immagini di morte, immagini "malate". Fenomenologie di un Male che nasce dalle immagini e che alle immagini ritorna sperando di trovare in esse un'impossibile salvezza (cioè una negazione di sé in quanto Male, una promessa

di trascendenza o di redenzione). Non è un caso, in questa chiave, che l'icona più ricorrente nel cinema di Ferrara sia quella – così *implicata* in tutta la storia della tradizione figurativa occidentale – del corpo sanguinante di Cristo in croce. Da *The Driller Killer* a *Fratelli*, passando per *The Addiction* e *Il cattivo tenente*, proprio quell'icona – che promette una liberazione dal male consustanziandosi a esso e *facendosene carico* – diventa il luogo di crisi, l'*ossessione scopica*, di una dolorosa e furente diagnosi sull'inevitabile necrofilia del nostro sguardo, oltre che il leitmotiv simbolico-visuale di un cinema perennemente in bilico fra iconolatria e iconoclastia. C'è un "male oscuro" (un peccato originale?) che ammorba le immagini, e Ferrara *ci lavora dentro*. Come un mistico in missione all'inferno. Come un analista che ha smesso di credere alle possibilità salvifiche dell'analisi. O come un tossico (un *icono-dipendente*) incerto se tentare per l'ennesima volta di disintossicarsi o se abbandonarsi ancora e sempre al piacere malato della propria tossicità.

The Blackout. Inevitabilmente, dolorosamente. Dopo *Fratelli* (la cerimonia delle esequie, il lutto del senso), non poteva che essere *The Blackout*: l'oscuramento, la paralisi, l'interruzione, il silenzio. Tutto il cinema precedente di Ferrara, fatalmente, confluisce qui, nel buco nero del suo ultimo film: quasi una faglia teorica o un vortice visuale che inghiotte voracemente tutte le immagini girate in passato dal regista newyorkese per restituircele in un altro ordine. Sotto una nuova luce. Cioè in una nuova, densa e torbida notte. *The Blackout* è un film sulla memoria visiva di un individuo, così come *Fratelli* lo era sulla memoria visiva della famiglia Tempio e *The Addiction* sulla memoria visiva di un intero secolo: visti in questa prospettiva, i tre film costituiscono una sorta di inscindibile trilogia sull'eterno ritorno del passato sottoforma di immagini, e sull'impossibilità di liberarci da questo ritorno. Tanto *Fratelli* quanto *The Blackout*, non a caso, sono strutturati sintatticamente sulla figura del flashback (torbido e magmatico nel primo caso, tossico e nevrotico nel secondo), mentre in *The Addiction* è il ciclico riemergere delle immagini dei massacri e delle stragi della Storia nella coscienza infelice della protagonista a configurare – anche in questo caso – la condanna alla perenne presentificazione memoriale di un passato segnato dalla morte e dal male. In tutti e tre i film, infatti, quel che le immagini ripescano nel fondo limaccioso del passato è un senso funereo di dissoluzione che si impone alla memoria e alla coscienza dei personaggi: l'educazione alla Morte e al delitto dei fratelli Tempio in *Fratelli*, l'oscura percezione che l'aver visto le stragi ci rende tutti corresponsabili in *The Addiction*, addirittura la visione rimossa di un delitto in *The Blackout*. Ancora: immagini di morte, vie crucis finzionali, variazioni devastanti sul tema della salvezza impossibile o negata. *The Blackout*, in particolare, sposta questa lucida e dolente riflessione sul terreno specifico del cinema, spazzando via le metafore e le allusioni non sempre limpide dei film precedenti e imponendosi – molto più del sofferto *Occhi di serpente* – come il vero "metafilm" di Abel Ferrara: il suo *Disprezzo* o il suo *Otto e mezzo*. La sua diagnosi su *Lo stato delle cose*.

Chris Penn e Gretchen Mol in Fratelli *di Abel Ferrara*

The Blackout mette in scena un divo del cinema hollywoodiano (Matthew Modine) che, giunto a Miami per incontrare fugacemente la donna che ama (Béatrice Dalle), scopre con disappunto che lei ha appena abortito e che si è sbarazzata – seguendo un suo precedente consiglio – del figlio che aspettava da lui. Irritato e ferito, l'attore prima si abbandona all'alcol e alla droga, poi si lascia trascinare da lei sul set oscuro e notturno in cui un videomaker urlante e eccitato (Dennis Hopper) sta girando un remake "hard" di *Nanà* di Christian-Jaque (dove un conte che ha perso la testa per la bella ballerina interpretata da Martine Carol non accetta di andare in rovina da solo e uccide per strangolamento il suo oggetto del desiderio). Black-out: diciotto mesi dopo (il *doppio* del tempo necessario a partorire un bambino...) il protagonista è a New York, dove cerca di disintossicarsi e di rivivere un "normale" ménage con la fidanzata (Claudia Schiffer). Ma nella sua testa qualcosa si è inceppato: il flusso del senso si interrompe, la sua capacità di controllo anche. La ragione collassa e la morte si rimette al lavoro. Dall'inconscio del protagonista riemergono a getto continuo le immagini di un delitto commesso a Miami. Lui uccide lei. *Si vede* nell'atto di ucciderla. *Di strangolarla.* Per punizione, per vendetta, perché il Male sta dentro di lui (dentro di noi?) o – forse – dentro il ricordo di *Nanà*. La uccide. *La uccide?* Lui non ricorda.

La memoria non ha registrato quel delitto. Come già nel bellissimo *Lost Highway* di David Lynch (singolari interferenze del senso e del cinema...) anche qui il black-out memoriale rimuove la coscienza del Male. Lo cancella. Mette in discussione lo statuto di credibilità e di veridicità delle immagini. Disorientato e confuso, incapace di capire se è in preda a un incubo o se ha davvero commesso un delitto, il personaggio si immerge in un labirinto di immagini folli da cui non riesce più a uscire. E il film si trasforma a poco a poco in una sorta di "crepuscolo degli dei" (le star hollywoodiane) o in una saga disperata sulla nostra voglia di amnesia e di oblio, ma anche sulla loro oggettiva (e storica) *impossibilità*. A inibire l'oblio e a imporci il ricordo sono, per l'appunto, le immagini: quelle stesse che in *The Addiction* impediscono a un'ignara studentessa di filosofia di continuare a vivere nell'incoscienza della Storia e dei suoi orrori dopo aver visto gli scatti fotografici che – da Hitler ai lager, dal Vietnam a Sarajevo – documentano e testimoniano l'ininterrotto lavoro del Male. Non si possono far abortire le immagini. Una volta che il Male le ha fecondate, sono condannate a portarselo in grembo per sempre. *The Blackout* ci dice (e ci mostra) proprio questo: la fenomenologia di un contagio, l'irresistibile diffusione di un virus che ha infettato per sempre il nostro archivio visuale. Con geniale intuizione significante, Ferrara decide di costruire tutto il film sulla dominanza sintattica della *dissolvenza incrociata*: cioè su quella "figura" del cinema per cui un'immagine si ingravida di un'altra, o ne feconda un'altra, che prima la contiene, poi la partorisce e – per così dire – *la dà alla luce*. Immagini incinte, visioni gravide: lo sperma del Male (del mondo) è finito nel cinema e da lì continua a fecondare l'inconscio, mandando in tilt i nostri sistemi di controllo razionale e imponendoci l'evidenza di una memoria che torna sempre sotto forma di visione. Come dire, insomma, che ormai le immagini si generano da sole, a prescindere dalla nostra volontà e intenzionalità, e si riproducono spontaneamente, quasi per metastasi. Il "black-out" deriva proprio da qui: dalla perdita della nostra capacità di controllo su quel meccanismo (la macchina-cinema) che l'umanità aveva inventato più o meno un secolo fa (nello stesso periodo in cui Freud scopriva l'inconscio), illudendosi che potesse servirle a riprodurre il mondo e a controllarlo. Ora il cinema riproduce o se stesso o l'inconscio del mondo, il quale – a sua volta – ha preso a funzionare come un film che non controlliamo più. Come un film che ci rimanda ossessivamente il senso di colpa per il nostro peccato originale (l'invenzione del cinema?). Black-out, allora. Ancora e sempre. Dall'immagine dipinta del bufalo in *The Driller Killer* all'immagine-video di *The Blackout*, il cerchio si chiude: chi genera immagini (il pittore di *The Driller Killer*, il regista di *Occhi di serpente*, il "vidiot" di *The Blackout*) sembra volersi liberare dal senso di colpa vendicandosi sul mondo, mentre chi è aggredito, offeso o violentato dal mondo cerca salvezza nelle immagini (*Fratelli*) o nelle visioni (*Il cattivo tenente*). Cul de sac, vicolo cieco. Tutto il cinema di Abel Ferrara ruota attorno a questa impasse: che siano killer, gangster o vampiri, angeli della vendetta o *dro-*

Lili Taylor in The Addiction

Matthiew Modine e Denis Hopper in The Blackout

pout dell'esistenza, i suoi personaggi vagano negli anfratti bui e fatiscenti di una metropoli assordante, alla ricerca – di volta in volta – di una vendetta o di una salvezza che appaiono – l'una quanto l'altra – tanto più irraggiungibili quanto più vanamente desiderate. Da qui, come si diceva, il *cupio dissolvi* che pervade ogni suo film (e che rende il suo cinema così *insopportabile* per tutti i soloni della critica, per i gendarmi del buon senso e per i salutisti dello sguardo): la "malattia" che Abel Ferrara mette in scena (e che colpisce tanto il mondo rappresentato quanto le immagini che lo rappresentano) è la malattia dell'autodistruzione. Che è poi la malattia di *Crash* di David Cronenberg, di *Dead Man* di Jim Jarmusch, di *Lost Highway* di David Lynch, perfino di *Nirvana* di Gabriele Salvatores: malattia suicida, desiderio di oscuramento, voglia di buio e di oblio. Black-out, di nuovo: perché il cinema "virale" di Abel Ferrara ci dice proprio questo, ci ricorda che la salvezza non passa più per le immagini, anche se delle immagini, ormai, non possiamo più fare a meno. La salute visiva è definitivamente compromessa: lo sguardo ha fatto *crash* e l'immagine deve trovare un *surplus* di senso (un'*addiction*?) per sopportare il male che la condanna a diffondere la morte (e il ricordo) baciandoci. «Non si può vivere senza film»: più che una dichiarazione d'amore cinefila, la battuta di Johnny Tempio in *Fratelli* suona allora come la presa d'atto di una condanna. Forse, come la diagnosi irreversibile di un destino epocale.

Stefano Della Casa

Il detto e il non detto

In una relazione tenuta al convegno sulle poetiche del cinema italiano organizzato dal festival di Taormina, Mario Sesti impostava il suo discorso sottolineando come negli ultimi due anni i temi e i modi di narrare dei giovani autori fossero in qualche modo più avanti del dibattito che i critici svolgevano sullo stesso argomento; e forniva molti esempi al riguardo, sia per quanto riguarda i temi narrati sia per il modo in cui gli stessi sono trattati. Nello stesso convegno, Goffredo Fofi avvertiva la necessità di compilare un manifesto critico e polemico sull'attuale cinema italiano, dando quindi per scontato che lo stesso non avesse raggiunto nessuna meta e che tutto sommato non avesse neanche iniziato il percorso che poteva portarlo verso qualcosa di nuovo, Sembrano le "forbici" (o "forchette", come le chiama Bruno Vespa) dell'istituto di sondaggio Abacus, cioè quelle posizioni fatte apposta per essere onnicomprensive visto che al loro interno ci può stare di tutto. In una situazione in cui pareri così diversi vengono espressi senza causare dibattiti particolarmente accesi e controrisposte particolarmente pepate, sarà meglio partire dai testi, cioè dai film realizzati quest'anno che in qualche modo possono risultare significativi per l'una o per l'altra posizione. Ricordiamo che lo stand italiano a Cannes, per la prima volta, proponeva un gruppo di proiezioni (con annesso dibattito) dedicate al "cinema impegnato" *(committed cinema)*, comprendendo in tale sezione *Il carniere* di Maurizio Zaccaro, *La mia generazione* di Wilma Labate, *Rumori di fondo* di Claudio Camarca (che però è di due anni fa) e *Testimone a rischio* di Pasquale Pozzessere. Se anche l'Anica si è accorta che sta succedendo qualcosa, hanno detto in molti, vuol proprio dire che le novità sono talmente macroscopiche da richiedere qualche riflessione.

Forse però il modo più giusto per iniziare questo ragionamento è quello di partire da un altro film, al centro (quello sì) di feroci polemiche in Italia come all'estero: *La tregua* di Francesco Rosi, grossa coproduzione europea con molti paesi impegnati e con alle spalle uno dei romanzi più belli di questa metà secolo, è stato infatti il film che ha maggiormente diviso la critica. In Italia c'è stato chi ha apprezzato l'operazione produttiva, chi ha visto con piacere il fatto che i giovani si accostasse-

ro al libro, chi lo ha ritenuto un film interessante tout court per la capacità di restituire quello sguardo da testimone incantato con il quale Primo Levi ha raccontato il proprio ritorno a casa; e chi lo ha trovato un inutile polpettone, un film imbarazzante per pretenziosità e retorica, un pessimo servizio al romanzo di partenza. In Francia sono stati generalmente ancor più duri: le maggiori stroncature sono arrivate dai giornali di sinistra e dalla critica impegnata, i salvataggi avvengono soprattutto in nome del "cinema europeo di qualità" nel quale il film di Rosi trova la sua naturale collocazione. A questo quadro va aggiunto un elemento non secondario: la proiezione per il pubblico nel corso del Festival di Cannes ha avuto uno straordinario successo, con commozione e applausi sicuramente veri, sinceri. L'impressione che se ne trae è che il film sia piaciuto per gli stessi motivi che hanno reso *Nuovo cinema Paradiso* e *Il postino* (quest'ultimo è di gran lunga il peggior film girato da Massimo Troisi, grande attore e cineasta eccellente) così popolari all'estero.

L'immagine che si vuole avere dell'Italia da oltreconfine è quella resa immortale dai grandi "maestros" del neorealismo: scenari diroccati, bambini con i pantaloni corti e gli occhi neri, panini con la mortadella, paese distrutto dalla guerra, voglia innata di vivere e di arrangiarsi. È chiaro che questa definizione può apparire sgradevole a chi (come chi scrive) ritiene Roberto Rossellini il più grande regista in assoluto della storia del cinema, ma lui stesso era ben conscio che questi erano i motivi per cui il suo cinema aveva tanto successo all'estero (soprattutto oltreoceano, dove peraltro i film prima citati hanno avuto i riconoscimenti dell'Academy Awards): in caso contrario, perché lui e De Sica trovandosi oberati dai debiti decisero in quattro e quattr'otto di mettere in piedi «un film che potesse vincere il Leone d'oro a Venezia» e che fosse al tempo stesso un grande successo commerciale? Il cinismo poetico dei due grandi nel momento in cui decisero di essere l'uno regista e l'altro protagonista di *Il generale Della Rovere* si è tramutato nel cinismo di più bassa lega che vede gli elementi di folclore paesaggistico e umano nettamente predominanti nella ideazione di un film. A un ragionamento di questo tipo (contaminato con l'altra retorica del "film europeo di qualità") sembra essersi ispirato anche Francesco Rosi: dal suo bozzettismo non si salva neanche un grande attore come Claudio Bisio, e le citazioni di Levi riescono ad apparire come posticce e irritanti, tanto è evidente il climax costruito attorno alle stesse.

Vittorio Spinazzola, nel suo non dimenticato *Cinema e pubblico* (Bompiani, Milano 1975) proclamava la fine del neorealismo analizzando prodotti come *Poveri ma belli* che venivano definiti «neorealismo d'appendice». Siamo in grado di tranquillizzarlo, perché il neorealismo sta diventando un vero e proprio genere carsico che ogni tanto rinasce a uso e consumo del mercato estero, con l'alibi di «non far dimenticare» e volgarizzando temi e momenti importanti della storia italiana e del cinema italiano, in una superfetazione dove la maniera, la retorica e l'accademia prendono il posto di quell'«ansia del nuovo» che ha accomunato per un breve periodo registi così diversi come Rossellini e De Santis, Lattuada e De Sica.

Margherita Buy e Fabrizio Bentivoglio in Testimone a rischio *di Pasquale Pozzessere*

Torniamo ancora per un attimo al festival di Cannes. In una lunga esternazione che ha fatto seguito alle (abituali, e poco interessanti) polemiche sul verdetto, il giurato Nanni Moretti ha dichiarato che i film italiani non sono mai stati presi in considerazione e che si è stupito non vedendo inclusi in alcuna sezione del festival *Le acrobate* di Silvio Soldini e *Testimone a rischio* di Pasquale Pozzessere. Sulla non considerazione per i film italiani dispiace solo per il bel film di Marco Bellocchio *Il principe di Homburg,* dove la politica circola a livello inconscio (conosco personalmente spettatori che hanno trovato nel film allusioni al caso Moro, altri al caso Sofri, altri ancora a *Marcia trionfale*...). Per quanto riguarda invece la non partecipazione del film di Pasquale Pozzessere, il dibattito è ovviamente aperto. Pozzessere, dopo un paio di film (*Verso Sud* e *Padre e figlio*) molto ben recensiti dagli addetti ai lavori (soprattutto il secondo, una delle rare "storie operaie" dopo il grande silenzio che sembra calato sulla classe protagonista di tutti i grandi momenti storici di questo secolo italiano) ha affrontato a modo suo il "mafia movie" sfuggendo da tutti i luoghi comuni derivati da *La piovra* (peraltro, la miglior fiction televisiva degli ultimi vent'anni) e proponendo quasi di sfuggita il momento dell'azione (flash-back ripetuti, dettagli che come in un film di Argento assumono significato man mano che la mente li interpreta) per concentrare la propria atten-

zione sul dramma privato di una famiglia sottoposta a una protezione che non esiste da parte di uno stato che non funziona. Il protagonista (la storia è un fatto vero) deve essere un cittadino qualunque ma Fabrizio Bentivoglio è troppo stolidamente ripetitivo (pensare che in tempi non lontani Goffredo Fofi lo aveva definito un Clark Gable italiano) fino a risultare francamente inaccettabile, e così gli aspetti più belli del film sono i continui interni di case italiane borghesi che scandiscono i vari momenti dell'odissea dei protagonisti dando a essa quella dimensione claustrofobica che non sempre la recitazione riesce a supportare.

«Posso fare il ladro o il poliziotto», diceva Tomas Milian-Monnezza in un lontano poliziottesco sottolineando profeticamente la propria capacità nell'interpretare efficacemente entrambi i ruoli. Lo stesso potrebbe dire Claudio Amendola, che di questo nuovo cinema impegnato è interprete quasi fisso (e che è indubbiamente molto bravo). Era il poliziotto sensibile di *Testimone a rischio*, è il terrorista non irriducibile e non pentito di *La mia generazione*, il film di Wilma Labate che si è avvalsa in sede di sceneggiatura anche dell'apporto di ex-terroristi. Anche in

Claudio Amendola e Vincenzo Peluso in La mia generazione *di Wilma Labate*

questo caso, come in quello del film di Pozzessere, la cinepresa fa di più di quanto la sceneggiatura preveda, ritraendo l'Italia delle autostrade, degli autogrill, delle cabine telefoniche, dei paesini del meridione e delle periferie del nord (lo stesso avveniva in quel ristorante per matrimoni dove si svolgeva la seconda carneficina di quel film sgangherato ma non privo d'interesse che era *Palermo-Milano solo andata* di Claudio Fragasso).

Sembra un'evidente reazione a un cinema che negli ultimi vent'anni limitava colpevolmente i propri orizzonti alle due stanze e cucina che nei film minimalisti non mancavano mai. Recensori poco accorti (o forse semplicemente a corto di argomenti) hanno provveduto a segnalare con dovizia di particolari la sorpresa prevista dalla sceneggiatura, ovvero il doppio gioco che l'ufficiale Silvio Orlando conduce per conto dei servizi segreti: all'inizio sembra il secondino di *Don Raffaè* (la bellissima canzone con la quale De Andrè mette una parola definitiva sul perché la mafia è contemporaneamente stato e antistato), alla fine si rivela uno squallido esecutore di ordini, pronto a ogni bassezza e a ogni meschinità. Ma il pathos non è tanto nella non resa del protagonista, che getterà la pistola recuperando in pieno la propria dignità, e nemmeno nel tormento della sua compagna in bilico tra passato e futuro; è negli angoli di società che dimostrano i vari modi con i quali il potere legittima la propria esistenza cavalcando contraddizioni che non riescono a sciogliersi in altro modo se non confermando chi già comanda con nessun altro progetto che non sia la propria sopravvivenza.

È claustrofobico, per ambienti e per psicoanalisi, anche *Le mani forti*, esordio alla regia dello sceneggiatore Franco Bernini. Qui il non detto (sulla strage di Brescia, nella fattispecie; sull'Italia degli ultimi vent'anni, più in generale) viene proposto con le voci fuori campo raccolte sul posto della strage e conservate dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico: una trovata di sceneggiatura, sicuramente, ma anche un modo molto efficace per farci riflettere su quale è stato il rimosso del nostro cinema più recente. Mimmo Calopresti ha più volte dichiarato che «*La seconda volta* è innanzitutto una storia d'amore», con lo scopo esplicito di sottrarsi al gioco di dichiarazioni e controdichiarazioni, e la forza del suo film consiste soprattutto nel raccontare una storia privata sullo sfondo di un problema più generale. Bernini dal canto suo fa lo stesso e *Le mani forti* (prima di scadere nel finale con il killer che si tradisce perché ha sempre lo stesso intercalare) sembra voler mettere sul lettino dello psicoanalista non solo Claudio Amendola "gladiatore" pentito ma tutti coloro che discutono di liberaldemocrazia dimenticando di vivere in un paese in cui chi sa tutto di bombe e stragi è (o è stato) dipendente dello stato, e non certo ai livelli più bassi. E anche in questo caso, quindi, la cinepresa propone un di più rispetto alla scrittura: occorre dimenticare i dettagli polizieschi e immergersi in una società della quale si sono persi i contorni, cogliere nello sguardo notturno l'opprimente normalità che circonda la protagonista prima che lei stessa decida di sapere.

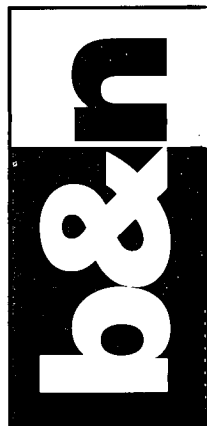
Claudio Amendola in Le mani forti *di Franco Bernini*

Sullo iato tra realtà e normalità è poi interamente costruito *Il carniere* di Maurizio Zaccaro, film dalle complicate vicende produttive e primo excursus italiano sulla situazione nella ex-Jugoslavia. Massimo Ghini, poco riuscito come ebreo romano compagno di Primo Levi in *La tregua*, ha il volto giusto per rappresentare lo spaesamento di chi parte per una vacanza e si trova a poco a poco sommerso dalla realtà che fa capolino in una vita organizzata secondo le nevrosi occidentali e quindi poco recettiva dei bisogni primari che comporta vivere nella guerra. Il suo week-end di paura è un crescendo di perdite di sicurezza, il suo stato d'animo muta nel momento in cui cambiano i riferimenti con i quali ha vissuto fino a quel momento.

A questi dati occorrerà aggiungere che *La tregua* e parzialmente *La mia generazione* hanno avuto un buon esito commerciale, al contrario degli altri tre film; però addentrarsi in questo problema non porterebbe molto lontano e aprirebbe il solito discorso sulla potenza delle case di distribuzione. Noteremo solo che la Italian Film Renaissance (altro titolo di sezione per la presenza italiana a Cannes) non si è ancora conquistata un segmento di mercato. E, per quanto riguarda le considerazioni con le quali questo articolo inizia, noteremo che esiste un preciso tentativo di uscire dalla riproposizione del cinema italiano "all'antica" e al tempo stesso di proporre qualcosa che non sia interno ai canoni della commedia. La rimozione del tragico, componente di fondo per il cinema italiano degli ultimi vent'anni (e per tragico si intende ovviamente anche e soprattutto quella osmosi tra società e cinema che ha in qualche modo segnato gli anni più importanti del nostro cinema) non è più predominante.

Non si è ancora vista l'opera che potrà essere il paradigma a cui riferirsi, come potrebbe essere *Il sorpasso* per il periodo del boom economico. Ma in tutti i film citati c'è sempre un surplus di senso che va oltre la sceneggiatura e oltre le immagini, sintomo di un disagio e di una voglia di cambiare, di non accontentarsi, di non limitarsi a navigare a vista. C'è una vitalità che fino a un paio d'anni fa era avvertibile solo nel cinema sommerso, e che adesso affiora in continuazione in film spesso acerbi e non completamente risolti. Insomma: fino a qualche anno fa si parlava pregiudizialmente male di tutti i film italiani; oggi, nell'epoca ulivista, se ne parla spesso pregiudizialmente bene rischiando però di dare per compiuto un processo che è ancora lungo, difficile, faticoso. Un processo per il quale non servono manifesti e generalizzazioni: serve invece una critica attenta, puntuale, mai di routine, un'atmosfera di cenacolo che sappia però evitare le tentazioni del ghetto autoconcluso. Ai tempi della Nouvelle Vague si diceva che il cinema ha bisogno di amanti: senza pretendere troppo, basta un innamoramento serio, costante e, almeno per un po', fedele.

libri

BARVY, LAKY A ZBOŽÍ MATERIÁLNÍ.
FARBEN, LACKE U. MATERIALWAAREN.
JOS. SUCHÝ.

Paolo Marocco

Kafka e il principio di Heisenberg

«Sei tu, Howard? Pensavo che te ne fossi andato», disse Ford, tirando una boccata dal sigaro. «Sono tornato solo per salutarti, Jack». «Addio, Howard». Hawks stava uscendo dalla stanza. «Howard», Ford lo richiamò. «Sì, Jack?». «Intendo davvero addio, Howard», egli disse. «Davvero addio, Jack?». «Davvero addio» (Peter Bogdanovich, *Il cinema secondo John Ford*, Pratiche, Parma 1990, p. 108). Quando Klopstock si allontanò dal letto per pulire la siringa, Franz gli disse: «Non vada via». L'amico rispose: «No, non vado via» e Franz ribatté con voce profonda: «Ma vado via io» (Max Brod, *Kafka*, Mondadori, Milano 1995, p. 193). Due commiati somiglianti. Lucidi rispetto alla morte. Sospesi attorno a una parola che annuncia la fine, con un personaggio che si allontana esitante, un vecchio amico. Ricordano la figura cinematografica dell'uscire dal campo, e la consapevolezza, da parte di chi vi rimane, che quella è l'ultima inquadratura. «Si può scrivere solo restando padroni di sé di fronte alla morte», suggeriva Blanchot a proposito di Kafka (*Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 101). Ma la stessa cosa potrebbe valere per le immagini, che si possono realizzare solo quando i personaggi restano padroni di sé di fronte alla morte. L'addio di Kafka sembra possedere il coraggio di un cocciuto pioniere all'alba della modernità, che muore prima d'aver raggiunto la meta; un eroe sconosciuto che ha lottato durante tutto il film per qualche strana causa (forse la redenzione del popolo dei topi, come nel suo ultimo racconto *Giuseppina la cantante*), ed esce di scena per un accesso di tosse nel momento sbagliato, come Doc Holliday in *Sfida infernale*. Il Dr. Franz Kafka, come si firmava in ufficio, e come appare sulla lapide del cimitero ebraico di Praga, a differenza dei suoi personaggi, conosce bene lo spazio che lo separa dal sipario, e sa perfettamente quando varcare la soglia.

Entrambi narratori della scoperta dell'America: per Ford quella della famiglia, dei sentieri polverosi, del volto impavido e rassicurante di Duke; per Kafka quella degli angoscianti alberghi metropolitani, delle ville di chi ha fatto fortuna nel nuovo continente, della misteriosa magnificenza del Teatro Naturale di Oklahoma. Due

terreni culturali lontanissimi ma identici nello spazio aperto dell'Ovest, della frontiera, le cui immagini invadono le ultime pagine del romanzo *America*. Il viaggio del suo protagonista, Karl Rossmann (cognome molto ebraico, ma anche molto western il suo: da *Rosse*, cavallo e *Mann*, uomo o soldato), è stato paragonato a quello del romanzo di Steinbeck da cui Ford ha tratto *Furore*, ma possiede anche i colori del mondo ancora incontaminato: «Viaggiarono due giorni e due notti e soltanto ora Karl si rese conto di quanto fosse grande l'America. [...] Valli scure, strette, frastagliate si aprivano e si perdevano in direzioni che i viaggiatori seguivano col dito, larghi torrenti scendevano dai monti, correvano sul fondo accidentato con le onde gonfie». Potrebbe essere il paesaggio di *Sentieri selvaggi*, prima di finire in un campo di concentramento.

L'immaginario kafkiano dell'America si divide in due ordini: uno di speranza e l'altro di paura. In essi convivono il *dinamismo* puro del traffico di New York (una sorta di quadro futurista che dissolve gli elementi statici in un moto vertiginoso) e l'*illimitato*, a cui tendono i campi lunghissimi nella Monument Valley fordiana, nella quale i monoliti restano inavvicinabili come la sagoma del Castello per l'agrimensore K. Anche i pellerossa del racconto *Desiderio di diventare un indiano* sembrano parenti stretti di quelli che attaccano le diligenze: esseri mitici, che formano un tutt'uno col cavallo, e si liberano velocissimi nella radura, puro movimento senza pensiero, «senza speroni, senza briglie», addirittura senza la testa e il collo del destriero, simmetricamente opposti agli dei ragionieri del mare come Poseidone nell'omonimo racconto, burocrati tutti intenti alla gestione delle loro pratiche.

Il punto d'incontro tra le due Americhe, quella della metropoli nascente e quella dell'indiano-centauro, è la *velocità*, nei termini in cui ne parla Deleuze: linea di fuga, mancanza di passato e avvenire, condizione geografica e non storica. I personaggi di Kafka non hanno storia, bensì l'incarico di misurare una geografia con cui devono sempre confrontarsi: dai sifoni e i budelli del Castello allo spazio non euclideo del terreno che lo circonda. Queste strane geometrie, troppo fitte e prive di ordine le prime, troppo aperte e senza misura le seconde, sono le proiezioni della diatesi kafkiana: l'incomprensibilità della burocratizzazione del mondo moderno (sia per gli imputati che per i giudici) e il mondo pre-mitico e preleggendario, non ancora sfiorato dall'astuzia di Ulisse, che nasconderà agli uomini, e agli dei, «il silenzio delle Sirene». Di fronte a tutto ciò non rimane che dimettere completamente il calcolo e la saggezza, «per una sorta di pudore» come osservava Benjamin, ritornando all'istinto del suono, il cui segreto è detenuto da animali intelligentissimi la cui arte anticipa la musica del ventesimo secolo (Walter Benjamin, Gershom Gerhard Scholem, *Teologia e utopia*, Einaudi, Torino 1987, p. 256). Il concerto raccontato in *Descrizione di una battaglia* sembra una composizione di John Cage; in *Indagini di un cane* i cani non abbaiano, non parlano e non cantano, ma creano «musiche particolarmente paurose o sublimi»; in *Giuseppina la cantante* l'enigma si fa ancora più fitto: non si conoscono i poteri

dell'arte canora di Giuseppina, anzi è messo persino in dubbio che sappia cantare, probabilmente è solo in grado di «fischiare» come qualsiasi topo, eppure è una diva. Tanto il campo visivo è descritto nei minimi particolari, quanto quello sonoro è privato dei fondamentali: entrambi sono irriducibili a parametri conosciuti.

Anthony Perkins in Il processo *di Orson Welles*

Si racconta l'aneddoto in cui Thomas Mann presta *Il castello* ad Albert Einstein, chiedendogli un parere in proposito: lo scienziato, dopo qualche giorno, lo riconsegna rispondendo che non è riuscito a leggerlo perché troppo complesso. E in effetti, al di là dell'episodio curioso, la geometria e l'architettura di *Il castello* e *Il processo* si mescolano con la legge e la pittura, secondo alchimie assurde e nello stesso tempo coerenti con l'ontologia delle diverse discipline in gioco, il che genera un groviglio densissimo e indecifrabile. Il bandolo di questo gomitolo è nascosto nel cuore nero del desiderio: la sporcizia e il torbido che avvolgono gli strumenti d'agrimensura e i codici del diritto. Gli abitanti dei regni kafkiani sono topolini bianchi che vivono in cunicoli e reti fognarie. Tutto è sporco, unto, polveroso, perverso fino agli eccessi erotici delle ragazzine che soddisfano i favori del Potere. Eppure tutto resta innocente, o meglio incolpevole, impossibilitato a stabilire l'origine di una colpa; per cui la punizione, nella sua veste procedurale e giuridica, diventa incommensurabile e necessaria, proprio come il desiderio. Questa perfetta circolarità viene espressa meravigliosamente in un passo di *Il castello*: «Qui c'è un modo di dire che forse conosci già: le decisioni dell'amministrazione sono timide come ragazzine». «Un'osservazione acuta – disse K. – ... acuta davvero, le decisioni dell'amministrazione devono avere altre proprietà in comune con le ragazzine», una curiosità che Benjamin subito risolve: «La più notevole è quella di prestarsi a tutto» (Walter Benjamin, *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1982, p. 279).

Anche il più distratto dei lettori kafkiani può constatare quanto le immagini evocate dallo scrittore abbiano un difficile rapporto con il cinema, sia per le delicatissime astrazioni che lo distinguono (come si potrebbe rappresentare la timidezza delle decisioni dell'amministrazione?), sia per il complesso legame tra il mondo oggettivo e quello espresso dal soggetto che vi è immerso: un legame che cambia incessantemente forma.

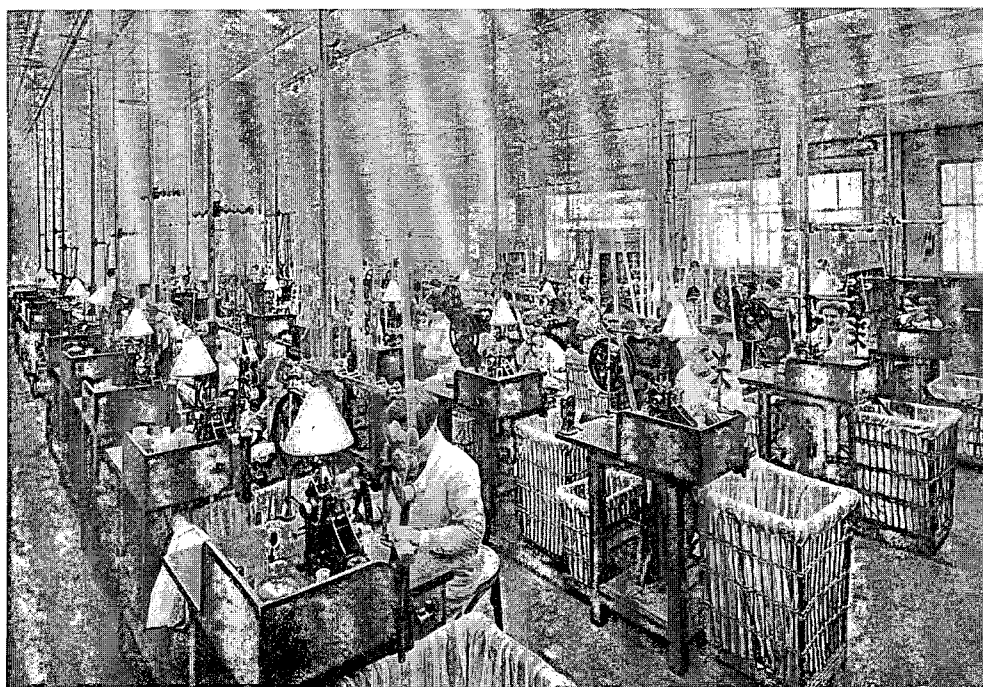
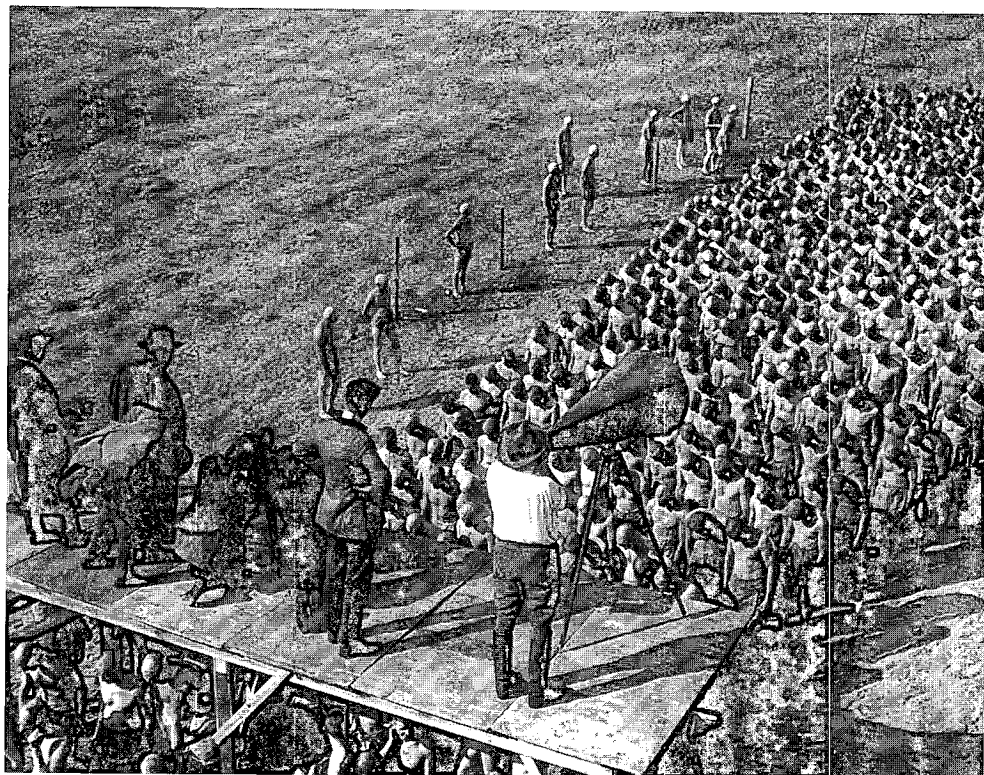
Ci si trova di fronte a una sorta di indeterminatezza formale, nel senso del principio di Heisenberg, per cui man mano che il cinema registra la realtà fenomenica nel suo decorso temporale è costretto ad allontanarsi sempre più dal modo di guardare dei narratori, e dei personaggi, kafkiani. Simmetricamente, più lo spazio-tempo è deformato e sostituisce quello reale, come nelle immagini wellesiane, più prende le distanze dal lato scientifico e documentaristico (il puro movimento e lo spazio illimitato) del testo kafkiano, e dal cinema di taglio naturalista, investigatore delle forme di vita, di cui Ford è un rappresentante. Non appena Welles altera troppo la percezione delle cose, il suo cinema è costretto a perdere la naturalità, e la semplicità, in cui convivono le strane creature dello scrittore. D'altro canto, depurando il testo fino alla sua elementarità, si rischia di scivolare nel minimalismo asciutto e impegnato del manifesto politico, come in *Rapporti di classe* di Straub e Huillet, un film tratto dal romanzo *America*, in cui la scenografia del Teatro di Oklahoma, i duemila angeli bianchi che suonano trombe d'oro, è ridotta a un ufficio di collocamento. Ma, ancora, se questi duemila angeli potessero trovare un'immagine cinematografica, quella forse in cui li avrebbe effigiati Fellini nella sua trascrizione mai realizzata del romanzo kafkiano, verrebbero proiettati in un teatro cosmico, in senso barocco, in cui la vita materiale, e i dubbi di Karl Rossmann sul mondo del lavoro, cederebbero il passo alla magnificenza dell'utopia. I labirinti del testo kafkiano al cinema diventano dei meta-labirinti, nei quali l'immagine in movimento difficilmente è in grado di trovare una via di uscita.

Nonostante esistano pochi film tratti da racconti e romanzi di Kafka, il kafkismo rimane uno dei luoghi comuni più pericolosi della storia del cinema e della letteratura contemporanea, tanto è calato nei temi della modernità, dal terrore della burocrazia al rapporto dell'individuo con gli oggetti, e in quelli postmoderni, dalla virtualità del lavoro alla vigenza del diritto e della giustizia. Come osservava Roland Barthes: «A un tempo realistica e soggettiva, l'opera di Kafka si presta a tutti e non risponde a nessuno» (*La risposta di Kafka*, in *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1976, p. 250).

Geometria e politica

A confermare l'attualità dello scrittore praghese sono usciti in Italia tre saggi, e un quarto è in corso di pubblicazione: la riedizione della prima monografia italiana interamente dedicata allo scrittore, *Kafka romanzo e parabola*, di Giuliano

Baioni; *Kafka per una letteratura minore*, di Gilles Deleuze e Felix Guattari, da tempo introvabile nell'edizione del 1975; *Due passi per Praga insieme a Kafka*, di Klaus Wagenbach, sorta di itinerario turistico praghese articolato sulle memorie diaristiche dello scrittore (di taglio simile all'*Album Proust* pubblicato nella collana «Meridiani», Mondadori), e infine *Kafka va au cinéma*, edito dai «Cahiers du Cinéma», di Hanns Zischler, più noto come attore (coprotagonista, insieme a Rüdiger Vogler, del film *Nel corso del tempo* di Wim Wenders e interprete di *Allemagne: neuf zero* di Jean-Luc Godard).

Il libro di Bajoni si pone come percorso di confine tra le interpretazioni teologiche e psicoanalitiche, che dilagavano negli anni '50, e una sorta di «intrinseca qualità dell'opera» orientata a chiarire «l'origine e, quel che più importa, l'intenzione» (p. 13) delle immagini kafkiane; e si dichiara avversario della critica fondata su una presunta autonomia della poetica kafkiana e delle strane leggi del suo mondo. Una concezione, quest'ultima, che comunque non sempre è tautologica, e il cui apporto può essere molto interessante, come nel caso del saggio di Max Bense che analizza il mondo kafkiano in relazione alla logica modale, stabilendo delle relazioni tra *reale* e *possibile* a proposito dell'essere e della verità del per-

L'atelier di montaggio della Pathé-Natan

Sul set di Metropolis *di Fritz Lang*

sonaggio kafkiano (Max Bense, *Osservazioni metafisiche su Bartleby e K.*, in Id., *Estetica*, Bompiani, Milano 1974, pp. 122-144).

Bajoni cerca un superamento rispetto alla critica precedente, denunciandone i difetti di assolutismo, e affronta il problema della verità dell'opera come aperto a tutti i linguaggi simbolici e metaforici utilizzati dallo scrittore praghese, ma non pone l'opera nei confronti del linguaggio tout court, e quindi in rapporto con la realtà rispetto alla sua possibile enunciazione, obiettivo invece della critica strutturalista e semiotica (che comprende in generale anche Bense), la cui onda lunga s'infrange sul libro di Deleuze e Guattari. Quest'ultimo nasce comunque in un momento di ripensamento dei passe-partout delle strutture: pur vertendo localmente su costrutti semiotico-psicanalitici, tipici degli anni '70, sfugge globalmente alle «tetre interpretazioni edipiche [della *Lettera al padre*]» (p.17) e alle collezioni manieriste di simboli e archetipi. Il rapporto con il linguaggio viene affrontato all'insegna benjaminiana di un'interpretazione preistorica e mitica del testo kafkiano, che cerchi di sfuggire a categorie storiche e a normative disciplinari, e che viene

messa in contatto con una concettualità matematico-linguistica di scuola jakobsoniana, fondata su vocaboli quali *contiguità* e *differenza*. Ovvero relazioni geometriche e algebriche semplici, prioritarie rispetto all'esigenza analitica di un sistema formale, e orientate più alla ricerca di una forma dell'intuizione sensibile; i capitoli del volume ne riportano i nomi: *Serie*; *Connettori*; *Blocchi*; *Concatenamenti*. Lo stare dentro e fuori gli assi formali del discorso critico, che comporta uno stare dentro e fuori la Storia, costituisce l'approccio dei due autori alla prospettiva politica dell'opera kafkiana. Una sorta di fuga dall'ideologia e dall'impegno in favore di una rivoluzione, e di una letteratura, minori, esercitate con la medesima invisibilità delle arti e delle professioni dei personaggi kafkiani, contro le realtà ufficiali maggiori: dalla legge alla burocrazia, dalla lingua allo stato.

Una letteratura minore, secondo Deleuze e Guattari, è quella che nasce da una «lingua di carta», staccata dai problemi di tutti i giorni, come era il tedesco degli ebrei nella Praga capitale della Boemia austroungarica. Lo scrittore, in quanto di lingua tedesca, viene emarginato dalla maggioranza sociale slava, in quanto ebreo, da quella tedesca, e in quanto Kafka, rimane scettico nei confronti della fiducia dei cultursionisti di rifondare la cultura nazionale ebraica. Come scrive Giuliano Baioni in *Kafka letteratura ed ebraismo* (Einaudi, Torino 1984, p. 3), l'ebreo occidentale è «l'uomo senza radici, senza memoria e senza tradizioni»: non resta che alla letteratura assolvere un compito politico, sostituendosi a un'enunciazione collettiva assente nella vita. Nell'universo kafkiano questo compito consiste nel mettere l'uomo di fronte alle sue forme di vita, come l'arte e il lavoro, all'interno dei dispositivi di controllo in cui si trova ad agire, come la legge e la burocrazia. È proprio grazie all'astrazione dei testi kafkiani, e alle loro fondamenta completamente interrate nel reale, che episodi come quello del Teatro Naturale di Oklahoma del romanzo *America*, e del pittore Titorelli di *Il processo*, su cui torneremo in relazione ai film degli Straub e di Welles, mantengono un universo interpretativo in grado di scavare nelle problematiche attuali.

Ma il centro politico del libro di Deleuze e Guattari, a più di vent'anni di distanza, sembra un sasso gettato nell'acqua a creare cerchi che si allargano sempre più, racchiudendo i problemi della guerra europea contemporanea e la loro conversione in immagini televisive di tortura e di sterminio, nelle quali l'uomo, con parole di Giorgio Agamben, viene «spogliato di ogni statuto politico e ridotto integralmente a nuda vita» (*Homo sacer*, Einaudi, Torino 1995, p. 191). Se Kafka è stato preveggente nei confronti degli eccidi di massa e dei campi di concentramento, non è tanto perché ha messo i suoi personaggi di fronte a tribunali che alla fine avevano sempre ragione e li eliminavano; bensì perché ha cercato di stabilire, indagando sui rapporti più scabrosi tra la vita e il linguaggio, quanto fossero in effetti formalizzabili le ragioni di quei tribunali e quanto appartenessero alle stesse procedure giuridiche. Il problema non è quello dell'atrocità rispetto all'umanità dell'uomo, ma della legge, e del linguaggio, che in qualche modo

mantengono in vita la possibilità che quest'atrocità possa essere compiuta. In Kafka, infatti, non appena una professione è esercitata emerge la corruzione, mentre si continua a brancolare nell'innocenza se si rimane nel limbo dell'attestato accademico. Ovvero, utilizzando un'illuminante osservazione di Benjamin: «Il diritto che non è più esercitato ed è solo studiato è la porta della giustizia» (*Franz Kafka*, cit., p. 304).

Un altro merito del libro di Deleuze e Guattari è quello di parlare delle geometrie e dei costrutti matematici che modellano l'universo kafkiano, e di configurarli all'interno del problema politico, come se questo dipendesse dalla forma di quelle. Figure quali la «deterritorializzazione» (l'isolamento kafkiano nell'isola ebraico-tedesca di Praga) e l'«individuo-società» (l'individuo che non è un rappresentante privilegiato, ma la classe di una collettività, il cui nome è la lettera K.), acquistano così un sufficiente grado d'astrazione per essere associate tanto a tematiche narrative e a immagini architettoniche proprie dei racconti, quanto alla condizione esistenziale dello scrittore. La deterritorializzazione assume i caratteri della continuità, una continuità slittata e decentrata; l'individuo-società quelli dell'insieme di punti e della molteplicità. La continuità interrotta, e ruotante intorno a un perno che non c'è (combinazione di queste due figure), diventa il paradigma delle relazioni tra gli edifici e il potere che vi abita. La grande muraglia (nel racconto *Durante la costruzione della muraglia cinese*) è costruita mediante blocchi separati da brecce, che forse non verranno mai riempite: questi frammenti rimandano a una misteriosa torre, su cui si discute se vada considerata prima della muraglia o viceversa. La torre rappresenta la «trascendenza imperiale di un'unità nascosta» (pp. 127-128). «Ogni volta che si presenta come un'autorità trascendente, la legge paranoica del despota, il potere impone una distribuzione discontinua dei periodi, con interruzioni tra uno e l'altro, e una ripartizione discontinua dei blocchi, con vuoti tra uno e l'altro» (p. 128). Le architetture di *Il processo* e *Il castello* presentano un'analoga configurazione.

I legami tra Geometria e Legge si fanno ancora più difficili quando questi blocchi, o segmenti, apparentemente lontani e distinti tra loro, diventano improvvisamente contigui, se osservati da un diverso punto di vista. Le stanze e gli appartamenti di *Il processo* presentano sovente una porta che le unisce da un lato, mentre dal lato opposto divergono verso chissà dove. Sembra di trovarsi in una tavola di Escher, in cui le leggi geometriche vengono deformate per mezzo di un passaggio dimensionale, e dove il disegno riproduce la proiezione da una dimensione superiore a una inferiore. In questo senso Kafka rimane fedele a certe soluzioni che hanno l'apparenza del paradossale, ma presentano, secondo altre chiavi di lettura, precise coerenze topologiche: per cui distante e vicino possono diventare concetti equivalenti, a seconda del percorso scelto. Questione che pone il cinema di fronte allo scontro diretto con lo spazio nella sua concezione euclidea (indivisibile dalla percezione umana, almeno fino a oggi), offrendo forse degli spunti alle

Jean Kéraudy in Il buco *di Jacques Becker*

tecnologie grafico-elettroniche del futuro per rappresentare l'opera dello scrittore. Lo stile kafkiano è sovente accompagnato da un narratore neutro, il quale, nei casi in cui il soggetto è un animale, si riferisce al lettore come se facesse parte della razza, oppure, quando il soggetto è K., rimane sempre sospeso in una dimensione profetica, sempre pronta ad assolvere sia significative contraddizioni nell'intreccio narrativo sia la credibilità dei personaggi e degli eventi.

La difficoltà nel filmare tutto ciò è figlia di una delle perversioni più evidenti del cinema a partire dalla nascita del sonoro: l'innaturale rapporto tra le immagini in campo e la voce fuori campo, che cerca insistentemente un locutore, fuori o dentro il racconto. Nel racconto *Giuseppina la cantante,* difficilmente una voce over di topo potrebbe colmare il divario che esiste con gli umani neutralizzandolo come riesce a fare il narratore kafkiano; mentre una voce umana rivelerebbe subito la falsità del suo fingersi voce di topo. La questione, più in generale, è quella di sottomettere un mondo di strani animali, e di complicati oggetti, a leggi che traggono valore dal linguaggio corrente: un meccanismo polisemico come il cinema tende inevitabilmente a deviare la rigorosa neutralità del testo kafkiano verso qualcuna delle sue matrici, privilegiandola sulle altre.

La macchina kafkiana, una volta costretta a passare attraverso la porta dello sguardo, non può più essere innocente e l'accettabilità delle sue visioni deve rendere conto alle norme della macchina cinematografica. I concetti geometrici, utilizzati da Deleuze e Guattari, raccolgono dei punti in determinate posizioni e mutue relazioni: come osserva Deleuze, i punti diventano cinematograficamente dei *punti di vista*, e dialettizzano rispetto a una cultura prospettica, e una cultura retorica, che normalizzano la lettura dell'immagine, per quanto metamorfica possa essere. In altre parole: il sublime, il grandioso, il patetico e il tragico avvolgono inevitabilmente l'intervento cinematografico, invadendo la geniale capacità kafkiana di restare sospeso rispetto a questi attributi estetici.

Per certi aspetti, un film kafkiano potrebbe essere un documentario sui motori marini degli anni '10, substrato tecnologico del capitolo *Il fochista* del romanzo *America*, oppure *Il buco* di Jacques Becker, con tutto l'accerchiamento dello spazio dei cunicoli neri, della tangibilità fisica, dei gradi di durezza delle diverse coperture fognarie, dell'individuo-gruppo, del precario tentativo di fuggire la Legge. Siamo dalle parti del realismo assoluto di *La tana* e *Giuseppina la cantante*: come scriveva François Truffaut, i cinque ergastolani «avanzano verso la libertà come Becker avanza verso la poesia, vale a dire verso l'apparenza del documentario puro».

La critica materialista ha dedicato una particolare attenzione al documentario, in quanto tentativo di riproduzione della realtà fisica: alle possibilità di documentarla escludendo, o includendo, soggetto e intreccio. Al di là di alcune consuetudini culturali diventate un po' obsolete, come l'ossessione delle possibilità specifiche del mezzo di riproduzione nei confronti dell'oggetto riprodotto, rimangono a tutt'oggi pregnanti alcune parole chiave di questa esperienza critica, fondate su caratteristiche geometriche quali la *continuità* dello spazio reale contrapposta alla frammentazione di un racconto, e il ruolo *centrale/laterale* di un soggetto interpretante la natura, nel ruolo di ultima roccaforte umana dello sguardo oggettivo sul mondo. Queste parole chiave fanno sentire la loro presenza anche nel saggio di Deleuze e Guattari, che mantiene ancora un legame con la cultura materialista, vertendo sui rapporti tra l'opera kafkiana e la realtà, all'interno di un universo metaforico.

Il discorso critico sullo *spazio* non può prescindere dai personaggi kafkiani accreditati a misurarlo e calcolarlo: un compito che, malgrado sia sempre richiesto, non esercitano mai, o perlomeno in maniera molto particolare. Deleuze e Guattari osservano che nella biblioteca ideale di Kafka troverebbero posto pochi libri di letteratura (probabilmente Flaubert, Goethe, Walser e Dostoevskij) e molti manuali di ingegneria, di meccanica, di diritto e simili. La figura del geometra, dell'ingegnere, del carpentiere, del muratore appare sovente nell'opera di Kafka: l'inizio del racconto *Durante la costruzione della muraglia cinese* verte sull'organizzazione dei lavori di edificazione, descrive meticolosamente superfici e lunghezze, accenna

persino all'educazione sociale al lavoro di muratore in Cina, dove i bambini, fin da piccoli, devono imparare a costruire muri utilizzando sassolini. In *Lo stemma cittadino* si parla della costruzione della Torre di Babele, degli alloggi degli operai, ci si preoccupa della velocità dei lavori e della durata dell'edificio. Il protagonista di *Il castello* è un agrimensore, sebbene abbia sempre notevoli difficoltà a esercitare la sua professione; in *America* Karl Rossmann, nel tentativo di cercare un lavoro presso il Teatro Naturale di Oklahoma, prova a farsi assumere come ingegnere, ma riuscirà soltanto a rimediare un posto da operaio specializzato.

L'aspetto politico in Kafka riduce queste professioni tecniche a discipline senza attività e senza sbocchi lavorativi, dato che non è mai chiaro quali siano le effettive mansioni dei personaggi. Il lavoro viene liofilizzato fino alla sua essenza manualistica: i resoconti delle ispezioni che Kafka, nella sua attività professionale, compie nei distretti industriali della Boemia non sono molto differenti dai brani più tecnici di *La tana* o di *La colonia penale*. Il reale kafkiano, appena visibile nei mondi possibili dello scrittore, rimane rigidamente ancorato proprio a questa esigenza di stendere relazioni, di fare descrizioni: esigenza che convive tranquillamente con la mancanza di una effettiva necessità.

Come osservavamo prima, l'individuo è la classe di una collettività, e non un suo rappresentante. I cani musicanti, i cinque personaggi di *Vita in comune*, astratti fino all'inverosimile e così terribilmente presenti nei loro corpi, la stessa lettera K., nome dei protagonisti dei due romanzi più famosi, compiono un atto di abbandono da parte di un soggetto per qualcosa che non connota più ma denota solamente, come l'elemento di una macchina. Il commiato di Kafka dalla sua opera narrativa, il racconto *Giuseppina la cantante ovvero il popolo dei topi*, diventa, a questo punto, emblematico: «Giuseppina [...] si perderà lietamente nella innumerevole moltitudine degli eroi della nostra gente, e presto, dato che noi non registriamo la storia, in una redenzione superiore sarà dimenticata come tutti i suoi fratelli». Da vero animale, Giuseppina lascia dietro di sé soltanto un tiepido ricordo delle sue virtù canore, tra l'altro mai espresse, per fondersi nella comunità stellare e astorica dei suoi simili, e per cadere nell'oblio eterno. Dove quest'oblio è la porta che è necessario attraversare per essere redenti.

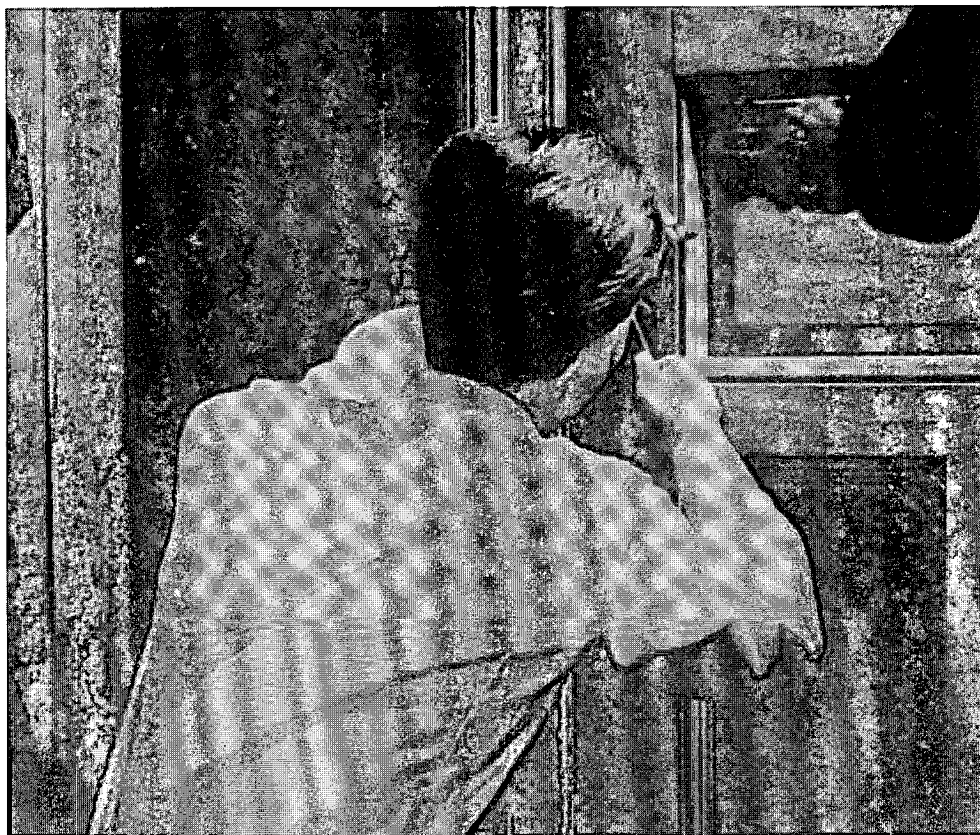
Il Teatro Naturale

Nell'ultimo inverno della sua vita Kafka chiamava l'animale il «germe della morte»: il male che dall'interno, come il nemico invisibile del racconto *La tana*, ti assale richiedendo soltanto, nelle parole di Baioni, la «volontà e la disposizione a morire» (p. 290). L'interprete dell'opera kafkiana fa irrompere così nella vita reale la metafora del male di cui soffriva lo scrittore: il fallimento della medicina e dell'autoanalisi, come di tutto l'operato curativo legato all'attività della scrittura. Ma era già stato Benjamin a vedere nel fallimento kafkiano addirittura la condizione

necessaria per la peculiare bellezza della sua opera, un fallimento associato alla speranza, e alla coscienza che questa speranza «non fosse mai per noi». Scrive Benjamin: «Una volta sicuro del fallimento finale, lungo il cammino tutto gli riuscì come in un sogno» (*Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 348).

La coesione della vita con il sogno assume una delle espressioni più perfette nell'ultimo capitolo del romanzo *America*, quello dedicato al Teatro Naturale di Oklahoma. Che cos'è questo teatro? Il protagonista del romanzo legge un manifesto che invita a presentarsi nella città di Clayton per essere assunti in un misterioso ambiente, dove c'è posto per tutti: «Chi vuol diventare artista si presenti! Noi siamo il Teatro che serve a ciascuno, ognuno al proprio posto!». Una sorta di Paese dei balocchi, ma molto calato nei reali possibili, come certe inserzioni della Fininvest di qualche anno fa che promettevano qualsiasi soluzione sotto l'insegna del *Consulente globale*.

Bajoni riepiloga alcune delle interpretazioni dell'esegesi kafkiana degli anni '50, avvertendo sul complicatissimo sistema di metafore e simboli di cui Kafka si serviva. Seguendo queste interpretazioni, il teatro rappresenterebbe «il mondo come spettacolo a lode di Dio», in quanto il tono e le immagini del capitolo rinviano a un'ascesa paradisiaca, dopo il calvario di tutto il romanzo. Oppure una «fede in una estrema, incredibile possibilità dell'uomo di poter realizzare se stesso, il proprio indistruttibile» (p. 135), dove i funzionari del teatro «sarebbero in grado di penetrare tutte le maschere e le parvenze del mondo per giungere alla verità dell'anima umana», oppure ancora «Kafka che vi rappresenta la sua assunzione nella chiesa cattolica attraverso Battesimo, Cresima ed Eucarestia» (p. 136). Bajoni non aggiunge una sua voce, collocando l'episodio in una posizione aperta, alla luce della mancanza di un finale (ricordiamo che *America* è uscito postumo, nella sequenza dei capitoli che conosciamo, grazie all'intervento di Max Brod), e rimandando alle parabole teologiche e alle letture psicoanalitiche incentrate sulla colpa dell'innocente e la sua punizione.

Nel 1983 Jean-Marie Straub e Danièle Huillet realizzano il lungometraggio tratto dal romanzo *Rapporti di classe*. Il film, che venne premiato al festival di Salsomaggiore, interpreta il testo kafkiano attraverso i rapporti di potere della società capitalista, giocando sui ricorrenti conflitti del racconto basati sulle differenze: di età, condizione, classe, nazionalità, ricchezza. I personaggi guardano e parlano sempre a qualcuno che è fuori campo: le loro posizioni sono immobili, e l'indeterminatezza che pervade il comportamento di Karl Rossmann viene tradotta in staticità. La lezione del film sembra essere quella che nessuno può intervenire in un mondo segnato da inquadrature fisse. La fissità di certe immagini kafkiane, in cui il movimento non inficia una geometria dell'ambiente che rimane al contempo reale e trascendente (come potrebbero essere quello della Monument Valley fordiana), viene imprigionata in opposizioni dirette e inalterate nel tempo: alto/basso, chiaro/scuro, dentro/fuori. Soltanto l'America, all'esterno,

Rapporti di classe *di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*

si muove a un ritmo frenetico e inumano, sottolineato dai rari carrelli e *camera-car* del film.

Il contrasto, come viene utilizzato dagli Straub, è rigoroso e possiede indubbie qualità plastiche, ma risente troppo di una contaminazione con la Storia: il soggetto immerso nel capitalismo cerca conforto nel confronto, non trovandolo mai, perché il suo interlocutore è sempre fuori dall'inquadratura (se non, forse, nell'ufficio assunzioni del Teatro Naturale, dove un'inquadratura collettiva lo incorona vincitore di un posto di lavoro). Mentre lo «stato dell'udito» stabilisce nel film un ottimo accordo con la rappresentazione di un mondo kafkiano, l'indice di realismo non riesce a scrollarsi di dosso una geometria simbolica costruita sugli spazi reali, e la recitazione astrae verso una luttuosa metafisica che non strappa il minimo sorriso. Insomma per utilizzare le parole di Serge Daney, che pure amava molto il cinema degli Straub: «In Straub e Huillet bisognerebbe conservare il sensismo e

lasciar perdere il comunismo» (*Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, Milano 1995, p. 124).

In Kafka tutto sfugge a una normativa politica così esposta, per cui le visioni angeliche e utopiche del Teatro Naturale, citate nelle parabole di Bajoni, si situano allo stesso livello dell'ufficio di collocamento di Straub-Huillet. C'è un certo ordine di infinito nel testo kafkiano, che deve essere proprio così e non altrimenti. Gli uffici assuntivi del Teatro Naturale, dove «ognuno trova il suo posto», debbono essere necessariamente illimitati, tante possono essere le possibilità d'ognuno di esercitare la propria professione: componente intrinseca del realismo kafkiano e dell'impossibilità di filmarlo. Questa condizione investe le possibilità del linguaggio, che lo scrittore percorre con un ordine del continuo che le assimila al mondo reale.

Le geometrie deleuziane, imperniate sui due concetti di deterritorializzazione e individuo-società, sono sufficientemente paradigmatiche da abbracciare il mondo kafkiano in campo lungo, azzardandone in qualche modo un modello che non è limitato alle immagini situate immediatamente a contatto con il testo. Tutto ciò viene completamente obliato nel film degli Straub, dove la deterritorializzazione perde la cifra geometrica e si riduce soltanto a una forma di spaesamento di qualcuno in un paese straniero e ostile, e l'individuo-società è meno che mai un termine generico, bensì rimanda ai tratti e al volto dell'efebo borghese della letteratura mitteleuropea del tempo.

Il Teatro Naturale non è polarizzato come qualcosa di ideale o di reale, ma è piuttosto una cometa che attraversa la Storia, il cui carattere sfumato ne avvolge le diverse tappe. Le immagini dell'episodio rinviano al gigantismo delle Esposizioni Universali, in voga nella seconda metà del secolo scorso, i cui padiglioni vengono descritti dai curatori delle mostre secondo uno stile piuttosto simile a quello utilizzato da Kafka per il Teatro: «il Palazzo di Cristallo è forse il solo edificio al mondo in cui l'atmosfera è percepibile a uno spettatore nella galleria all'estremità orientale o occidentale; le parti più lontane dell'edificio appaiono avvolte in un alone azzurrino» (catalogo dell'Esposizione di Londra del 1851, in Giorgio Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 1977, p. 47). I padiglioni espongono la merce, risultato della nuova produzione industriale e del nuovo corso della Storia, all'insegna della trasparenza e della fantasmagoria: si vede tutto e l'inafferrabilità del tutto, ovvero la merce al di là del suo valore d'uso, immersa nel suo valore di scambio inerte e misterioso (come aveva professato Marx nel capitolo di *Il capitale* dal titolo *Il carattere di feticcio della merce e il suo segreto*). Da questo embrione di virtualità intrinseca del capitalismo nasce la spettacolarizzazione della merce, ovvero la sua messa in mostra indipendentemente dal suo valore d'uso, in favore di un legame sempre più stretto con l'opera d'arte, di cui i ready-made duchampiani rimangono la testimonianza più energica. In corrispondenza di questo «diventar immagine» della merce, come dicevano i situazionisti, il lavoro è

sempre più scollato da un'esigenza di produzione, divenendo soltanto una forma di controllo sociale e inseguendo uno statuto estetico autonomo (Godard ne fa un bellissimo esempio in *Passion*, dove un regista intervista le operaie di una fabbrica discutendo sul perché non si possa filmare il lavoro, e facendo assumere alle stesse operaie il ruolo di modelle in quadri viventi).

Il Teatro Naturale di Oklahoma, come un grande padiglione al tramonto delle Esposizioni positiviste, nella sua veste di smaterializzatore del posto di lavoro ridotto a mera possibilità di essere trovato, mette in scena il giovane operaio Karl Rossmann, il quale, dopo essersi chiesto se sarebbe stato assunto come artista, è felice di far finalmente parte del mondo della produzione. È la risposta kafkiana al nascere di un nuovo sistema economico che non si distingue più da un nuovo spettacolo mondiale: la sua profonda intuizione storica.

Lo sguardo del tribunale

Nell'opera kafkiana c'imbattiamo sovente in personaggi che compiono gesti apparentemente senza contenuto, come il contadino del racconto *Davanti alla legge* (l'apologo è inserito all'inizio di *Il processo* di Welles) a cui nulla impedisce di oltrepassare la porta della legge, «se non il fatto che questa porta è sempre già aperta e che la legge non prescrive nulla» (Giorgio Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 57).

La recente critica kafkiana, da Derrida a Cacciari, le interpretazioni dei quali sono state messe in rilievo da Agamben in *Homo sacer*, ha sottolineato questa estrema apertura verso il possibile che coincide con l'esserci e il darsi delle cose, non con l'entrare a farne parte. Ne recano testimonianza le parole che il prete di *Il processo* dice a Josef K. nel capitolo che precede la condanna: «Perché dovrei volere qualcosa da te? Il tribunale non ti chiede nulla. Ti accoglie quando vieni, ti lascia andare quando te ne vai». La formula, come osserva Agamben, è la stessa della logica della sovranità: l'indifferenza tra violenza e diritto che caratterizza il potere sovrano del tribunale. K., ogni volta che si rivolge ai codici del diritto, non trova soluzioni per difendersi, e ogni volta che cerca d'intervenire è costretto ancora ad aggrapparsi a questi codici, in un'oscillazione infinita interrotta soltanto dalla soluzione finale. Il tribunale non si presenta mai come un rifiuto, ma asseconda le domande e le fughe dell'imputato secondo la logica perversa di rimanere sempre dentro e fuori la legge, per cui le parole del prete attestano veramente una sorta di libertà, laddove questa libertà non ha soluzioni per essere raggiunta.

Il tono di tutta la questione non è molto diverso da quello di molti film sui campi di concentramento nazisti (sia quelli hollywoodiani un po' ipocriti, sia quelli politicamente impegnati un po' demagogici), in particolare di quelli dedicati alle fasi processuali che precedono la deportazione. La facile associazione tra i campi e il tribunale kafkiano, che abbiamo incontrato molte volte, dove la colpa è quella dell'essere ebreo, non soddisfa completamente la relazione tra diritto e violenza, la cui

forma di esclusione inclusiva si avverte in ogni pagina del testo kafkiano come costitutiva della vita di chiunque, indipendente dalla razza e dai suoi problemi personali.

In effetti il testo kafkiano mette in gioco molto di più, proiettando le sue parole nell'intero spazio del linguaggio, col quale l'uomo ha una relazione di inclusione pur vivendo anche al di fuori della parola, esprimendosi con una gestualità e uno sguardo che escludono il verbale. «Tutto ciò che si presuppone al linguaggio (nelle forme di un non-linguistico, di un ineffabile, ecc.) non è appunto altro che un presupposto del linguaggio, che, come tale, è mantenuto in relazione con esso proprio in quanto ne viene escluso» (*Homo sacer*, p. 58). Ovvero non si entra, o si esce, dal linguistico al non-linguistico; non si può pensare all'uno o all'altro spalancando una porta divisoria, ma attraverso una relazione sempre aperta tra il fuori e il dentro. Così il linguaggio tiene l'uomo nel suo bando, in modo equivalente a quello del potere kafkiano.

I racconti, e i romanzi, dello scrittore rimangono ancorati alla realtà, come il fondale di un abisso lunare, proprio perché esprimono l'impossibilità di circoscrivere le possibilità del linguaggio. Il linguaggio kafkiano, con tutto il suo eccesso di superfluo, e la sua caparbia intolleranza verso il verosimile (nel senso di imitazione del reale), si presta poco a una traduzione in immagini da parte di un dispositivo normalizzante come il cinema, che ha una sorta di necessità di spiegare il superfluo, quando questo non contribuisce alla verosimiglianza (nel finale del romanzo *America*, i pizzicotti dei compagni di viaggio di Karl Rossmann, durante una partita a carte, vanno ben al di là delle motivazioni verosimili del gioco). L'effetto sarebbe quello di moltiplicare l'immagine del testo kafkiano, a meno di non astenersene completamente, non mostrando nemmeno la partita di carte, e quindi nemmeno i giocatori, con il rischio di trovarsi di fronte all'esigenza di mostrare solo i pizzicotti, come il sorriso dello stregatto ormai scomparso. L'eccesso rischia di produrre delle immagini di riporto, immagini parziali e riflesse che disperdono l'arte kafkiana in mille specchi wellesiani.

La separazione tra la letteratura kafkiana e il cinema che la proietta sullo schermo rappresenta una sorta di riflesso deformato di quello che era il vero rapporto di Kafka con la proiezione cinematografica. Quest'ultimo frequentava con una certa assiduità i cinematografi dell'epoca, specialmente quelli di Praga dal 1907 al 1914 (era nato nel 1883), rimanendo sempre dalla parte dello spettatore un po' ingenuo e curioso, che non si pone rispetto all'immagine filmica come l'uomo di genio rispetto a una nuova arte, e, ancor meno, riflette su come il cinema potrebbe porsi rispetto alla sua arte narrativa. Il volume di Zischler raccoglie i rari riferimenti che Kafka dedica ai film che è andato a vedere (e che Zischler è andato a cercare nei musei di tutta Europa), alla recitazione degli attori e ai generi che più gli piacciono (il comico, la commedia ma anche i drammoni a sfondo sociale), estraendoli dai diari e le lettere che l'autore scriveva continuamente a fidanzate e amanti. Ne esce un quadro in cui il piacere della visione si confonde con quello

della lettura dei cartelloni pubblicitari, che l'edizione francese dei «Cahiers du Cinéma» riporta nelle illustrazioni con dovizia insieme a cartoline d'epoca dedicate alle attrici. Zischler la inscrive all'interno della biografia dello scrittore (viaggi, amicizie) e del suo rapporto con il mondo preesistente delle immagini fisse (compresa la scoperta dei Panorami, pitture immense molto in voga fino ai primi del secolo, sulla scia del gigantismo delle Esposizioni Universali) e con una modernità (gli aerei, le macchine) proiettata nella metamorfosi estetica del secolo.

Sebbene le immagini cinematografiche appaiano come piccoli flash all'interno della produzione letteraria kafkiana, emergono, leggendo *Kafka va au cinéma* e osservadone le illustrazioni, accenni a una popolazione, quella degli ingegneri, delle bambine, delle prostitute e dei cani ammaestrati, che rappresentano la matrice reale di tanti personaggi kafkiani (e che il libro di Zischler forse avrebbe potuto maggiormente approfondire). Ma tutto rimane sommerso nel testo dello scrittore praghese. Lo scarso interesse di Kafka per il cinema dal punto di vista estetico, che fa parte comunque dell'approccio della maggioranza dei letterati del tempo (ricordiamo che i primissimi saggi teorici sul cinema sono proprio di quel periodo: quello di Bergson risale al 1907, quello di Canudo è dell'anno successivo), viene sostituito da impressioni di carattere sociologico e fisiologico, in cui le immagini rinviano ad altre esperienze: il piacere della sala come luogo architettonico, il buio dell'esperienza del nottambulo, il rito infantile della lettura minuziosa delle affiche.

Il pittore Titorelli

Kafka sembrerebbe indifferente e estraneo a investigare l'immaginario generato dal nuovo dispositivo, sebbene il cinema si stesse imponendo come macchina per produrre sogni. Diversamente che nel cinema, nei racconti kafkiani la realtà viene trattata a partire dalle possibilità che essa offre di entrare nel sogno, ancor prima di una rappresentazione onirica. In Kafka il sogno e lo stato visionario vengono sostenuti senza essere esposti, senza l'obbligo di ricorrere a una loro esibizione virtuosistica come nel caso wellesiano. I grandangoli e i contre-plongée di *Il processo* o il kafkismo espressionistico di *Il terzo uomo* appaiono come il tentativo di utilizzare lo spazio simbolico sperimentato e messo in evidenza dall'estetica cinematografica (chiaro-scuro, movimenti di espansione-contrazione, ecc.) per creare una distorsione che ha soltanto la forma di quella kafkiana. Il brano che Welles dedica al pittore di *Il processo* riproduce magistralmente il vizio e l'innocenza che circola nei meandri del tribunale, il bugigattolo dove l'artista dipinge, gli sguardi lascivi delle bimbe *puttane*, ma non s'immerge nei rapporti tra creazione pittorica, legge e desiderio.

Nel romanzo, nessuno sa che compiti precisi abbia il pittore Titorelli (confidente, artista, lenone o che altro?) se non quello di far parte di un meccanismo, la macchina della Giustizia e del Potere, tanto rigido quanto sfumato: tanto legit-

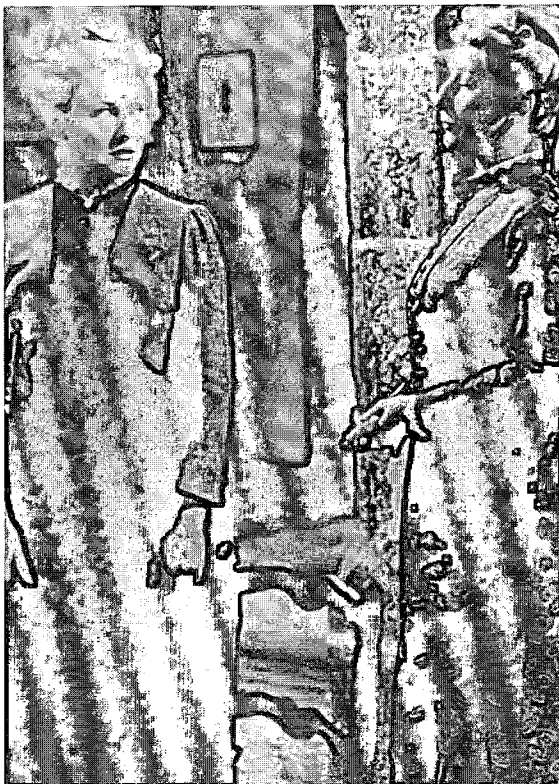
timato e formalizzato dai codici quanto imprescindibile dalla vita nel suo carattere esistenziale, da un lato, e nella sua condizione di rappresentabilità dall'altro. È sintomatico infatti che il dipinto più importante che il tribunale ha commissionato a Titorelli, quello della Giustizia-Verità come figura simbolica, sia interamente frutto dell'immaginazione del pittore, con qualche piccola indicazione da parte del committente. Il realismo kafkiano risiede proprio qui: nella mancanza di un modello originario e nell'indistinguibilità tra le forme che abitano la vita e la vita stessa, per cui al segreto più fine della rappresentazione artistica spettano solo poche parole dette di sfuggita; il resto, quel resto che completa il quadro, è, come dice lo stesso Titorelli a Josef K., «tutto inventato».

L'assenza di un modello, e di un'originalità creativa, è l'altro volto della ripetizione infinita dei gesti senza copia, che trova un carattere ufficiale nelle assunzioni del Teatro Naturale, dove nessuno ha un incarico come attore ma ognuno trova posto come operaio, ragazzo degli ascensori, e così via: dove nessuno recita ma tutti sono destinati a esercitare il mestiere che gli compete, per il senso che può avere questa competenza.

Il discorso estetico sulla verità dell'arte si integra alla lettura come parabola accennata da Bajoni a proposito della pittura religiosa («Titorelli ritrae i giudici secondo regole segretissime tramandate di padre in figlio, come un pittore di rabbini», p. 176), in cui il gesto rituale esclude l'intervento creativo dell'artista. Di qui potrebbero diramarsi filoni di critica sul manierismo pittorico, e sulle usanze giudiziarie, che Kafka, il quale aveva esercitato un anno di praticantato presso il tribunale di Praga, conosceva molto bene.

Sarebbe però pertinente anche una lettura umoristica dell'episodio. Kafka rideva molto quando leggeva *Il processo* agli amici, dato che Titorelli sembra un pittore della domenica, un po' cialtrone e con qualche conoscenza al posto giusto, piuttosto che il maestro che detiene il segreto dell'arte. Anche la lettura ironica porrebbe alcune difficoltà all'immagine filmica, la quale, per rendere visibile l'ironia, sarebbe obbligata a fornirsi di una veste retorica che rischierebbe di fraintendere le parole del pittore: quel «tutto inventato» che costituisce il limite della rappresentabilità, di fronte a cui Josef K. può solo dire di «fingere di non comprendere esattamente». Welles, in *Il processo*, non si sofferma sul quadro della Giustizia, che assume soltanto i caratteri di una stravaganza del tribunale, ma investe la scena degli sguardi delle bambine attraverso le brecce nelle pareti dello strano atelier: protagonista è il loro occhio, ripreso in dettaglio e montato insieme ai sudori freddi sul volto di Anthony Perkins, troppo preoccupato della sua sorte per riuscire a disquisire sulla verità dell'arte con il suo interlocutore. Mancando una voce fuori campo, Welles evita giustamente di insabbiarsi in constatazioni metanarrative sulle perplessità artistiche di Josef K., e fa della scena un palco teatrale completamente esposto allo sguardo del pubblico che imprigiona il protagonista nel suo ruolo di attore, il quale non sa quale parte recitare per fuggire dal

gioco. È l'angoscia del clown di fronte a una situazione che lo trascende: qualcuno che sta già recitando, che è già una rappresentazione della vita, non qualcuno che la vive nell'indifferenza alle sue forme.

Le parole pronunciate da Titorelli, sostenute nel romanzo dalla terza persona del narratore, neutro ma il cui commento sembra sempre dispiegare un destino segnato, difficilmente potrebbero fare a meno, al cinema, di un commentario. La potenza di quel «tutto inventato» enuncia una frase terribile e ridicola insieme: K. non può rispondere all'enunciato se non con un «Come?» che non esprime curiosità o sbigottimento, ma soltanto una pausa prima di passare le consegne alla voce neutra del narratore, che afferma l'impossibilità di una risposta da parte di K. La presenza di una voce fuori campo corromperebbe il ruolo di neutralità che la voce narrante mantiene invece nel romanzo. Come sottolinea Blanchot: «La parola neutra non rivela e non nasconde. Con ciò non si intende che non significhi nulla, ma piuttosto che non significa nel modo del visibile-invisibile, anzi apre nel linguaggio un potere diverso, estraneo al potere d'illuminazione o di oscuramento, di comprensione o d'equivoco. Essa non significa in modo ottico; resta estranea al riferimento luce-ombra che sembra il riferimento ultimo di ogni forma di conoscenza e comunicazione» (*Da Kafka a Kafka*, cit., pp. 137-140). Forse occorrerebbe un altro tipo di neutralità, come quella della voce over nei film di Guy Debord, indipendente dalle immagini eppure interna al loro mostrare, delirio del profeta della Società dello Spettacolo (figlia un po' ribelle del Teatro Naturale kafkiano).

Il diario di una cameriera *di Jean Renoir*

In definitiva l'arricchimento dei piani del discorso filmico finirebbe per addensare e stratificare un senso proprio dove questo, nel racconto, nega di esistere. L'unica via d'uscita sembrerebbe quella paradossale, ovvero che la rappresentabilità kafkiana debba essere estremamente realistica, nel senso pornografico del ter-

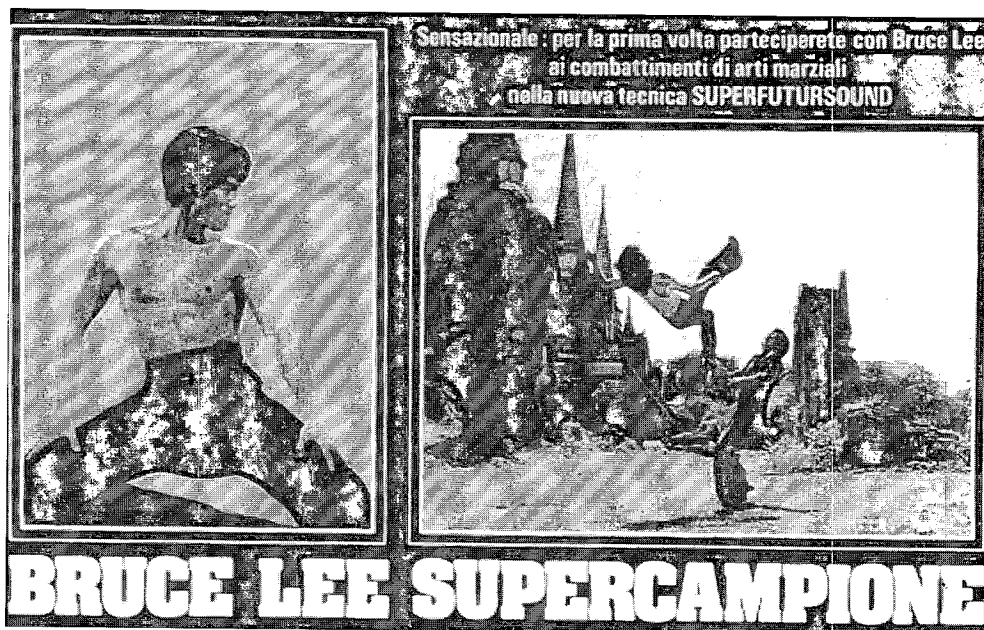
mine (come precisava Carmelo Bene); senza falsificazioni rispetto alla vita in quanto tale, con tutte le estreme conseguenze del gesto più insignificante come di quello più osceno.

In *Il diario di una cameriera* di Jean Renoir, un regista lontanissimo dal mondo dello scrittore, c'è un episodio illuminante per quanto concerne la verità delle forme di vita dei personaggi kafkiani. La protagonista del film, Paulette Goddard, giunge alla stazione del paese per incontrare il maggiordomo dei nuovi datori di lavoro: un personaggio ambiguo, eppure tutto d'un pezzo come certe figure kafkiane. L'uomo e la donna si presentano, e il primo, con un volto e un tono assolutamente fermi, chiede alla ragazza le sue referenze. Paulette Goddard ha un attimo d'esitazione, poi scopre il ginocchio e la coscia fino alla giarrettiera, dove tiene il foglio di presentazione che porge al suo nuovo superiore. Sebbene la scena rischi moltissimo di esibire un ammiccamento e un tentativo di conquista dei favori del maggiordomo, Renoir è bravissimo a mantenere il gesto nella sua assoluta funzionalità, includendone l'ambiguità e contemporaneamente escludendolo dall'impressione di un tentativo di corruzione. Le reali referenze della cameriera sono sia il foglio di presentazione sia il particolare invitante del suo corpo, e i due aspetti, quello professionale e quello erotico, sono fusi nello stesso istante, nella stessa proprietà del loro significato. Il doppio senso appartiene a una retorica dell'immagine filmica, non alla vita che vi è mostrata, nel suo aspetto di indistinguibilità tra natura e cultura (nella fattispecie un impiego poco gratificante che potrebbe essere migliorato con una strizzatina d'occhio). La scena è invasa da un realismo assoluto, tutto avvolto nel non detto e negli sguardi dei due personaggi: ingiudicabile come un funzionario di *Il processo*, quello di lui, frivolo e disponibile, come una suddita di *Il castello*, quello di lei. La forza delle mutue posizioni potrebbe rovesciarsi da un momento all'altro, per una esitazione improvvisa verso i codici e un abbandono alle leggi della vita.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 152, L. 24.000.
Klaus Wagenbach, *Due passi per Praga insieme a Kafka*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 132, L. 28.000.
Giuliano Baioni, *Kafka–Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1997 (prima edizione Feltrinelli, Milano 1962), pp. 298, L. 30.000.
Claude Thiébant, *Kafka, processo alla parola*, Electa-Gallimard, Torino 1997, pp. 160, L. 22.000.
Hanns Zischler, *Kafka va au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1996, pp. 176, F. 130.

Alberto Barbera
L'altra Hollywood

«Una storia del cinema di Hong Kong è in fondo un'opera del tutto inutile». È ovvio che gli autori, Simone Bedetti e Massimo Mazzoni, non si aspettino che qualcuno ceda alla provocazione con cui si apre la premessa al loro volume *La Hollywood d'Oriente.* E non solo per la ragione ch'essi avanzano subito dopo: «Il lettore, probabilmente, non ha mai visto questi film né, forse, li vedrà mai. Da qui, tuttavia, nasce il puntiglio: se non li si può vedere, che almeno li si legga». Il fatto è che, accanto allo stupore per la straordinaria qualità dei pochi titoli che in anni recenti sono riusciti a sfondare il muro del disinteresse e dell'ignoranza generale nei confronti del cinema made in Hong Kong, prende corpo la consapevolezza che dietro la tardiva scoperta dei film di John Woo, Tsui Hark, Kirk Wong, Jackie Chan e compagni faccia capolino il caso più clamoroso non solo di *ritardo* culturale del quale si sia macchiata la critica cinematografica italiana negli ultimi trent'anni, ma di una vera e propria *rimozione*, perpetrata in nome di un provincialismo nutrito di pregiudizi eurocentrici e filohollywoodiani. Più grave ancora di quello che, complice una distribuzione inesistente, ha impedito per molti decenni di conoscere e apprezzare altre cinematografie altrettanto lontane ed estranee alle coordinate culturali di casa nostra (si pensi al cinema cinese, scoperto grazie all'imponente rassegna «Ombre elettriche» del 1982 e adottato da critica e pubblico solo dopo l'affermazione di alcuni autori nei maggiori festival europei). Più grave perché fondato su un totale, irriducibile e colpevole fraintendimento che può avere molte ragioni ma ben poche scusanti. L'equivoco ha radici lontane, perché data almeno dall'epoca del successo planetario dei film di kung fu (o *gongfu*, secondo una diversa traslitterazione), che ebbero in Bruce Lee l'autentico nume tutelare e nei numerosissimi epigoni la legittimazione di una totale indifferenza critica, motivata da pregiudizi e scarsa disponibilità all'approfondimento, complice – come indica Giona A. Nazzaro nello speciale da lui curato in coppia con Andrea Tagliacozzo per «Cineforum» (235) – «la solerte idiozia di distributori senza scrupoli».

Il risultato fu la condanna unanime e senza appello per tutto il cinema di Hong Kong (anche quello non visto) all'inferno della serie Z: «Il cinema del kung fu sem-

Locandina di Bruce Lee supercampione *di Ng See Yuen*

brava essere unanimemente (agli occhi dei critici, censori, cinefili, distributori) l'ultima deriva, quella più deprecabile, di un gusto irrimediabilmente deteriorato che si beava incoscientemente nel contemplare truci violenze e brutalità assortite». Mentre invece esso era e rimane «molto semplicemente, il paradigma formale e strutturale del cinema di Hong Kong, una sorta di macro-mitologema: il calco linguistico, insomma di un intero immaginario», al quale concorrono in eguale misura elementi della più raffinata cultura cinese, della tradizione cavalleresca popolare, del più semplice realismo e della tecnologia più avanzata, nel miscuglio più febbrile, inventivo, unico e contraddittorio che sia mai esistito nell'intera storia del cinema mondiale. Dal rifiuto del cinema di kung fu che invase i mercati mondiali nei primi anni '70 al rifiuto di prendere in considerazione tutto il cinema hongkonghese successivo, il passo è tanto breve quanto clamorosamente colpevole. Sino al punto da ignorare completamente (le eccezioni sono, come spesso accade, poche ma significative: tra di esse, i «Cahiers du Cinéma» che dedicarono a Hong Kong lo storico "speciale" del 1984; in Italia, i festival di Pesaro, Torino, Rimini e Bergamo, e qualche isolato critico), un fenomeno come l'apparizione, a cavallo fra gli anni '70 e gli anni '80, di una nouvelle vague che preludeva alla stagione straordinariamente feconda e ricca di risultati strabilianti, quali quelli conseguiti nel successivo decennio.

Non c'è dubbio, comunque, che la tendenza si stia invertendo, tanto che si assiste oggi a un vero e proprio boom di pubblicazioni e ricerche sull'argomento,

che – se annunciano la fine di un deplorevole ostracismo culturale – non sembrano tuttavia preludere alla fine di un ostracismo del mercato distributivo, che rimane sordo alle lusinghe di un cinema tra i più spettacolari e godibili del mondo. Vero è, d'altro canto, che «con ritardo tipicamente italiano, il cinema di Hong Kong viene scoperto quando ormai il giro di boa del 1997 è una realtà e molti dei registi che hanno lavorato all'unicità del cinema della ex colonia inglese si sono già trasferiti negli Stati Uniti» (cfr. la presentazione di *Spade, kung fu, pistole, fantasmi,* di Giona A. Nazzaro e Andrea Tagliacozzo). Dunque, in qualche modo, nel momento stesso in cui un ciclo storico del cinema di Hong Kong è giunto a irrimediabile conclusione, senza che si possa neppur lontanamente ipotizzare quali saranno i suoi sviluppi futuri. Alberto Crespi, per esempio, nel volumetto collettivo *Hong Kong. Il futuro del cinema abita qui* (pubblicato in occasione di una minirassegna organizzata dal Cineclub Black Maria di Parma lo scorso autunno), dubita che il cinema possa rientrare nel novero delle imprese protette dal regime di "economia mista" promesso dalle autorità cinesi per il dopo '97, causa il minor peso economico rispetto a altre imprese industriali e, soprattutto, per il suo essere veicolo di modelli di vita, di pensiero, di ideologia, con tutti i rischi che il regime di Deng e dei suoi successori non sembra potere e volere accettare; ma è

Angeli perduti *di Wong Kar Wai*

propenso a ritenere che si vada comunque verso una qualche forma di integrazione, nella direzione indicata dalle sempre più numerose co-produzioni fra Hong Kong e la madrepatria, con il loro corollario di influenze reciproche e incroci di stile (evidenti, per esempio, nel cineasta simbolo di questa fase di transizione, Wong Kar Wai): «da un lato la tecnica di montaggio frenetica, il senso dello spettacolo tipici del cinema di Hong Kong; dall'altro la classicità, la solennità di racconto del cinema cinese, anche nei suoi esponenti più moderni come Zhang Yimou e Chen Kaige».

Comunque vada a finire, per molti critici nostrani il cinema di Hong Kong deve ancora cominciare, o ha appena cominciato a esistere: si veda la "candida" ammissione di uno degli studiosi più intelligenti e curiosi, Guido Fink, il quale, nella prefazione al libro di Bedetti-Mazzoni, dichiara non solo la propria incompetenza ma addirittura l'incongruità nei confronti di un cinema *mai visto.* In realtà, esso nasce nel 1912, stenta a decollare negli anni '20 e '30, si sviluppa all'ombra del boom economico che dalla fine degli anni '40 trasforma il protettorato inglese nella metropoli del futuro, all'insegna delle logiche più feroci di un capitalismo d'assalto. Ma è con gli anni '60 che l'industria cinematografica hongkonghese, rigidamente strutturata sul modello degli studios hollywoodiani e caratterizzata dal predominio incontrastato degli Shaw Brothers, inizia la sua marcia trionfale per il controllo dell'intero mercato del Sud-Est asiatico, destinato a durare sino all'imprevisto crollo sopravvenuto nel corso delle ultimissime stagioni cinematografiche.

Gli elementi sommari e distintivi di questa storia, per larghissima parte totalmente inesplorata, si ricavano dal già citato libro di Bedetti-Mazzoni. I quali, peraltro, mettono da subito in guardia sull'impossibilità per qualunque studioso e storico del cinema di approdare a resoconti analitici e ancorché attendibili sulla produzione del periodo delle origini, per il semplice motivo che «nessun provvedimento di salvaguardia o di archiviazione è mai stato adottato e la stragrande maggioranza dei film è andata perduta». Se si aggiunge che analoghe difficoltà sussistono per larga parte dei periodi successivi, si capiranno le ragioni per cui una storia generale del cinema di Hong Kong non potrà forse mai essere scritta, e perché – a dispetto del sottotitolo del libro, che recita *Il cinema di Hong Kong dalle origini a John Woo* – i due giovani autori debbano accontentarsi di accumulare informazioni storiche di carattere generale sulle modificazioni strutturali della produzione e dell'esercizio, astenendosi da indagini testuali e autoriali pressoché impossibili per chiunque, se non riferite alla produzione degli ultimi venti, trent'anni. Entro i limiti indicati, il testo di Bedetti-Mazzoni costituisce – e, riteniamo, costituirà ancora per molto – un utile riferimento per chi voglia farsi un'idea delle radici storiche di un cinema che ha raggiunto il suo apogeo molto più tardi di Hollywood e di altre cinematografie nazionali.

Ciò premesso, risulta altrettanto chiaro perché l'impostazione del libro privilegi una struttura sincronica invece che diacronica, articolato com'è intorno all'ana-

lisi dei principali generi della produzione hongkonghese: il *wuxiapian* (cioè il film di cappa e spada), il *gongfupian* (cioè il cinema di kung fu), il fantastico, il melodramma, il *modern day action*, l'*heroic bloodshed*, l'erotico. Non senza l'avvertenza che, se i generi di Hong Kong hanno una caratteristica precipua (che li differenzia assai da quelli hollywoodiani, molto più rigidi e strutturati), essa consiste precisamente in una deriva continua dei filoni narrativi, nel fenomeno inarrestabile di ibridazioni incessanti, nella mescolanza turbinosa e moltiplicatrice di tutti i generi e di tutte le tradizioni, che ha ben pochi riscontri in altre cinematografie nazionali. Gran parte della fatica dei due critici sembra in realtà volta a inseguire e catalogare i mille volti di questa impurità assoluta e costitutiva, in un'ansia documentaria e catalogativa che sacrifica qualcosa alle più rigorose esigenze di un'analisi invece preoccupata di istituire gerarchie di valori e modelli interpretativi.

Diversi, per impostazione metodologica e delimitazione di campo, lo speciale della rivista «Segnocinema» (*Hong Kong, un universo parallelo,* numero 80, a

Valerie Chow Karling e Tony Leng Chin Wai in Hong Kong Express *di Wong Kar Wai*

cura di Alberto Pezzotta), e il volume già citato di Giona A. Nazzaro e Andrea Tagliacozzo, *Spade, kung fu, pistole, fantasmi,* edito da Le Mani (lo speciale di «Cineforum», anch'esso già citato, è di fatto una sintetica anticipazione di parte dei suoi materiali). L'uno e l'altro - differenze di prospettive e di giudizi a parte - si limitano a prendere in considerazione la produzione più recente e accessibile, grazie soprattutto al mercato delle videocassette made in Hong Kong, più ampio e fiorente di quanto si supponga. Meno condizionato da pesanti limiti di spazio, il lavoro di Nazzaro-Tagliacozzo si concede inoltre ampie risalite verso le radici del moderno cinema di Hong Kong, sino alle fiammeggianti e virtuosistiche esplosioni di talento dei film di King Hu e Bruce Lee che, come si è detto, risalgono alla fine anni '60, inizio '70. L'uno e l'altro concordano comunque nel ritenere che «sia venuta l'ora di riscrivere una fetta di storia del cinema, e di recuperare quello che ci è stato tenuto nascosto» (Pezzotta), offrendo strumenti, tracciando percorsi, disegnando mappe critico-informative che consentano a tutti di riscontrare «quelle caratteristiche che hanno permesso al cinema di Hong Kong di offrirsi, in questo scorcio di fine secolo, come l'unica alternativa immaginaria allo strapotere hollywoodiano» (Nazzaro-Tagliacozzo).

Jackie Chan in Supercop *di Stanley Tong*

Lo speciale di «Segnocinema» si pone sotto la protezione autorevole di un "insospettabile" come David Bordwell, professore alla University of Wisconsin-Madison, il quale – dopo aver sintetizzato i molti meriti di una cinematografia che «possiede una carica vitale senza paragoni» – non esita a concludere il suo intervento rivendicando al modello hongkonghese un ruolo essenziale e propositivo in vista del secondo secolo di vita cinematografica: «Se esiste un futuro per il "cinema d'arte", questo potrebbe essere la fusione fra sperimentalismo (nella storia, nello stile, nelle atmosfere) e dinamismo dello spettacolo popolare, tipico del cinema di Wong Kar Wai... A pochi mesi dall'annessione di Hong Kong alla Cina,

questa piccola colonia della corona britannica potrebbe indicare al mondo un nuovo modo di fare cinema».

Non solo più ampio e articolato, ma anche filologicamente accurato e criticamente approfondito, il libro di Nazzaro-Tagliacozzo si struttura in tre grandi sezioni o macro-capitoli. Il primo, «Generi & Film», ospita sintetiche ma esaurienti introduzioni ai generi costitutivi del cinema hongkonghese (azione, commedia, fantasy, hard boiled, kung fu, kung fu new-wave, melò, *wu xia pian*), seguite da numerose schede critiche dedicate ai film più significativi del genere stesso. Il secondo, «Corpi», muove dalla considerazione che è precisamente il corpo dell'attore – inteso come costante motore dell'azione e riferimento imprescindibile dei movimenti della macchina da presa – a costituire nel cinema di Hong Kong una sorta di autentico «plusvalore di verità, che in questo modo si fa garante della sua moralità». Un plusvalore che immette ogni film in una vertiginosa deriva documentaria sui limiti acrobatici dell'interpretazione e il suo superamento che, beninteso, non deve essere scambiata con una generica istanza di realismo e di verosimiglianza, trattandosi invece dell'ultima residua frontiera «situata immediatamente prima della deriva dell'horror e del porno». Jackie Chan, Maggie Cheung, Chow Yun Fat, Anita Mui, Jet Lee, Anita Yuen, Stephen Chow Sing Chi, Simon Yam, sono i nomi – pressoché ignoti agli spettatori di casa nostra – che ben poco hanno da invidiare ai loro omologhi hollywoodiani, ai quali anzi avrebbero qualcosa da insegnare in fatto di disponibilità e di contributo alla definizione di un'etica della messinscena. L'ultimo capitolo, infine, costituisce il più ampio e affidabile dizionario a tutt'oggi disponibile, dei protagonisti del cinema di Hong Kong (registi, attori, attrici), completo di filmografie necessariamente "parziali" ma, nei limiti del possibile, controllate e documentate. Il che fa di questo lavoro la mappa senza la quale, da qui in poi, nessuno potrà avventurarsi, senza rischio di smarrirsi o di imboccare piste sbagliate, alla scoperta "dell'altra metà del cielo (di celluloide)".

Hong Kong. Il futuro del cinema abita qui, a cura di Roberta Parizzi, Stefano Sorbini Editore, Roma 1996, pp. 112, L. 15.000.
Simone Bedetti, Massimo Mazzoni, *La Hollywood d'Oriente. Il cinema di Hong Kong dalle origini a John Woo*, Editrice Punto Zero, Bologna 1996, pp. 160, L. 28.000.
Giona A. Nazzaro, Andrea Tagliacozzo, *Spade, kung fu, pistole, fantasmi. Introduzione al cinema di Hong Kong,* Le Mani, Genova 1997, pp. 392, L. 36.000.

Sergio Brancato
Memoria e innovazione

La riflessione sul cinema, in ambito mediologico più che in quello tipicamente storiografico e *interno* alle logiche specifiche del linguaggio, rende sempre più evidente la necessità di riformulare gli assetti teorici di riferimento. Spostando l'attenzione dalle estetiche alle tecnologie, dal concetto di autore alla centralità del pubblico, alcuni studiosi si pongono l'obiettivo di rileggere l'esperienza del cinema con estremo rigore filologico, riscrivendone gli esiti in un contesto, una pratica quotidiana che non viene più spiegata dai saperi tradizionali. Alla base di questa rinnovata tensione epistemologica ritroviamo un interrogativo di fondo che, parafrasando Carver, potrebbe essere sintetizzato così: di che cosa parliamo quando parliamo di cinema? Interrogativo non nuovo, in verità. Eppure, proprio ora che l'insieme degli elementi che caratterizzano una lunga fase storica del linguaggio delle immagini risulta sottoposto a veloci dinamiche di mutamento, la domanda diventa più urgente.

Se il cinema è, come sostiene Gino Frezza nel suo recente *Cinematografo e cinema*, una tecnica sopravvenuta nella fase di passaggio tra i modelli ottocenteschi e quelli del nuovo secolo, allora la sua natura è necessariamente *ibrida* e la sua forma *aperta*. Oggetto di una trasformazione continua e incessante, che lo rende vitale nel suo attagliarsi ai profili mutevoli del pubblico, il cinema si realizza attraverso una dialettica dell'innovazione interna al ciclo produzione/consumo. Le prese di posizione di certi osservatori del cinema ogni qual volta si parli di estetica elettronica, effetti speciali o contaminazione dei linguaggi appaiono ancor più incongrue se consideriamo il legame intrinseco tra gli effetti delle innovazioni tecnologiche e il consumo di immaginario, nonché quello – stretto in egual misura e inevitabilmente reciproco – tra *lavoro del consumo* e destini delle tecnologie. Possiamo dunque affermare che l'innovazione è immanente all'esistenza del cinema, esistenza imprescindibile dal divenire costante di un processo della comunicazione che non può essere ipostatizzato nella fissità concettuale degli "specifici".

È questo il tema intorno a cui si sviluppa il libro di Frezza, che riunisce i numerosi interventi dell'autore su questi temi, articoli e saggi apparsi negli ultimi anni e

I fratelli Skladanowsky *di Wim Wenders*

finora dispersi in varie pubblicazioni. Materiali che spaziano dall'analisi delle disomogeneità strutturali del cinema italiano al tentativo di definire una teoria del consumatore di cinema, dei suoi vissuti, delle interferenze cognitive. Nella densa introduzione al volume, Frezza offre una sorta di guida ragionata alla lettura, condensando i punti salienti del suo vasto lavoro analitico, un lavoro che – pur animato da un palese investimento passionale verso lo specifico delle memorie e delle pratiche cinematografiche – si muove su coordinate marcatamente interdisciplinari, con una particolare attenzione alla sociologia dei processi culturali e alle teorie dei media.

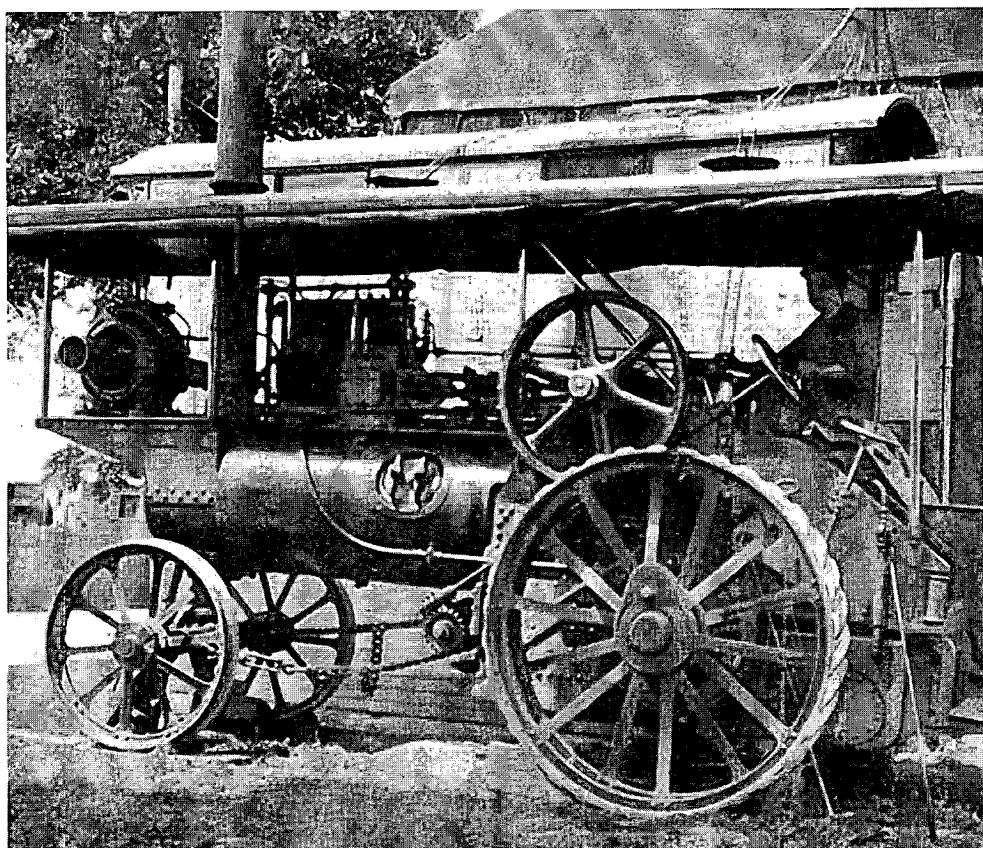
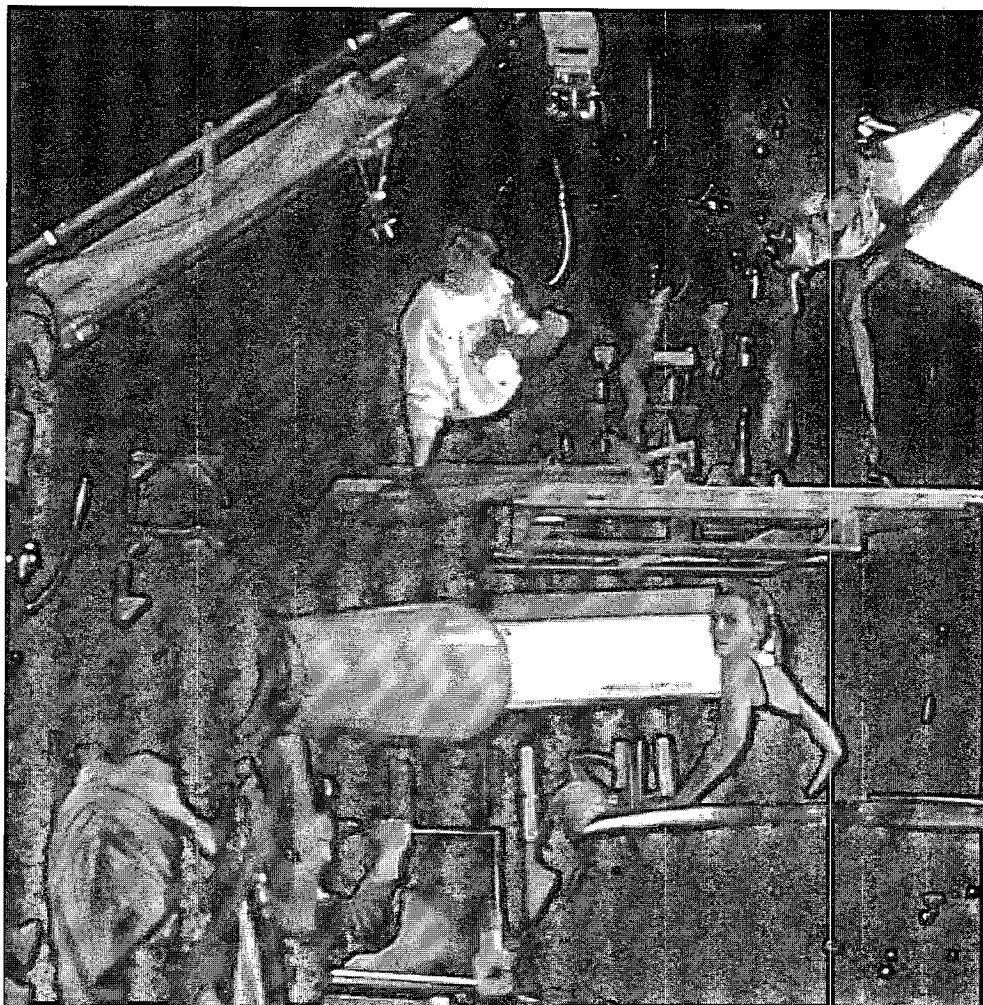
In primo luogo, il cinema è inquadrato nel complesso di relazioni con i diversi sistemi della comunicazione, sistemi accomunati nel flusso dell'evoluzione tecnologica. Se assumiamo quest'ottica, allora esso diventa un oggetto forse più sfuggente rispetto a quello cui fanno di solito riferimento gli storici, e certo più complesso. Aprendo il campo a una serie di prospettive rinnovate, Frezza sostiene che «l'evolversi degli apparati e dei sistemi di riproduzione dell'immagine e del suono nel cinema determina nuove strutture mediologiche. Queste si dicono tali in quanto, appunto, comprendono interazioni di diverso livello. L'evoluzione delle tecnologie e degli apparati del cinema incide sul mercato delle sale così come, in genere, su quelli del consumo di prodotti audiovisivi (che sono, anche, *extra*cinematografici). Ma, a sua volta, si adatta, si autoregola, in rapporto agli impatti che provengono dal mercato generale dei media e da quello, particolare, dei prodotti filmici».

Nell'ambito di queste dinamiche, Frezza individua un ruolo centrale per il pubblico, che interagisce con gli apparati della comunicazione e ne modella le trasformazioni attraverso le esigenze e le competenze di un consumo diversificato, esigenze e competenze spesso in rotta di collisione con quelle della critica. In ciò, dunque, la distinzione sottolineata nel titolo del libro tra l'emergenza tecnologica e le sue precipitazioni sociali, distinzione che l'autore riprende da Morin, indicando così anche la sua posizione nel dibattito sulle teorie del cinema. La sede delle innovazioni, dunque, non è solo nei laboratori di ricerca ma anche, e probabilmente soprattutto, nel processo di interazione tra le opzioni tecnologiche e il loro precipitare nei vissuti, in quella dimensione operativa che è inevitabilmente collettiva.

Interazioni di diverso livello sono rintracciabili anche nell'approccio a un complementare ordine di problemi affrontato da Michel Chion. In *Musica, media e tecnologie*, lo studioso francese afferma che «nessuna arte tradizionale come la musica è stata così sconvolta, nella sua natura e nei mezzi di applicazione e di comunicazione, dalla comparsa dei nuovi media e delle tecnologie di registrazione, di ritrasmissione e di sintesi». Intorno alla musica si verifica il medesimo conflitto ideologico che investe gli altri linguaggi espressivi nell'epoca della riproducibilità tecnica, e con un certo anticipo rispetto al cinema, poiché la fonofissazione è una tecnica messa a punto nel 1877.

In qualche misura, si tratta della medesima querelle sull'unicità dell'evento spesa nel dibattito su teatro e cinema dai sostenitori a oltranza della tradizione. Ma Chion – confermando lateralmente il fatto che la "tradizione" è un'invenzione piuttosto recente – ci informa che sono sempre esistite tecnologie musicali. La *macchina musicale* per eccellenza è l'organo, ma ne sono state costruite molte altre. Il problema vero è costituito dall'entrata in scena delle *macchine parlanti*, cioè di quei dispositivi che consentono la riproduzione dei suoni e che vedono il loro progenitore nel fonografo. È lo sganciamento dall'evento, la possibilità di "registrare"

ciò che in precedenza era unico e mai ripetibile nei medesimi termini, a mettere in crisi le categorie interpretative, i ruoli professionali, gli equilibri economici.

Chion ci chiede di riconsiderare l'incidenza del suono in quella che ancora oggi viene riduttivamente dipinta come società dell'immagine (nel quadro del più grande equivoco teorico sulla *società dello spettacolo*), ricordandoci che nelle «antiche leggende non si trova nessuna anticipazione del cinema muto, come riproduzione e perpetuazione di ciò che è visibile in movimento, mentre macchine musicali e leggende sulla registrazione dei suoni compaiono nel corso dei secoli». L'importanza della voce nelle culture premoderne – ne troviamo tracce dappertutto, da Rabelais a Elias Canetti, a continua dimostrazione dell'*attribuzione di verità* che a essa è riconosciuta da molteplici culture – non può che farci dubitare dei luoghi comuni sul totalitarismo comunicativo delle immagini, un tema nevral-

Una locomotiva alimenta un proiettore cinematografico a Weber-Clément in Svizzera

Sul set di True lies *di James Cameron*

gico che Chion toccava in modo pregnante già in *La voce nel cinema* (Pratiche, Parma 1991). Anche nelle culture industriali, dunque, le dinamiche della comunicazione prevedono il simultaneo interagire di molteplici livelli dell'attività percettiva. L'approccio dello studioso francese ci conferma che non possiamo permanere nell'equivoco del "discorso delle immagini" quando *Il cantante di jazz* ha reso stabili e palesi le strategie combinate dell'audiovisione. Chion ci aiuta a capire che i problemi della conoscenza del cinema sono legati, più che al vedere, alla sfera del "sentire".

Il corpo mutante del consumo ha sempre articolato un sistema sensorio complesso. Il cinema ne è un esempio, nella sua costante propensione a espandere la sfera del coinvolgimento nel gioco narrativo. La tecnologia assume così un ruolo sociale che non può essere semplicemente ridotto a un'opzione di riferimento o, su un altro versante ideologico, a ciò che consente il controllo delle forme psichiatriche del dominio. Essa mette a disposizione oggetti che vengono poi "sagomati" dalle esigenze del pubblico. Ancora Chion, a riguardo, ci ricorda che «il sonoro nel cinema non è stato inventato per far sentire la voce degli attori (quest'ultima idea è nata in seguito), bensì per permettere di trasmettere la musica del film sotto forma di registrazione, in perfetta sincronizzazione con l'immagine, e per poter garantire a ogni tipo di pubblico di godere delle migliori esecuzioni orchestrali».

Un ulteriore esempio, questo, di quanto lo sviluppo dei media sia stato orientato dalla regia del consumo sull'insieme dei processi produttivi. Spesso, infatti, gli stessi fautori delle idee tecnologiche si rivelano incapaci di definirne le strategie. In *Noi, inventori del cinema*, interessantissima raccolta di scritti di e (prevalentemente) sui fratelli Lumière, ben curata da Renata Gorgani, si coglie in modo molto chiaro quanto il destino del cinema non fosse affatto scoperto perfino agli occhi lungimiranti dei suoi inventori, che gli destinavano un ruolo di fissazione della memoria (pensiamo ai loro film, per lo più di ambientazione domestica e "interpretati" da parenti e amici di famiglia) analogo a quello della fotografia.

Seppur respingendo la responsabilità dell'affermazione, fin troppo famosa, per cui la loro sarebbe stata un'invenzione senza valore commerciale, e anzi tendendo ad attribuirla al padre Antoine, i due "assemblatori" del cinematografo si dimostrano parimenti impacciati nei riguardi delle innovazioni che ben presto coinvolgeranno il loro dispositivo originario, trasformandolo in qualcosa di profondamente diverso. Si avverte, in essi, quasi una mesta nostalgia del muto registratore di momenti di esistenza, una propensione ritrattistica che il cinema dell'industria culturale ha vanificato. I tentativi di restare agganciati alla vita della loro invenzione continueranno a svolgersi nell'ambito dell'iconico, soprattutto con gli esperimenti di cinema "a rilievo".

Così si esprime Louis Lumière sul sonoro in un'intervista pubblicata il 26 marzo 1928: «Sono stati ottenuti dei risultati notevoli in questo campo, ed è probabile che lo sfruttamento industriale di questi procedimenti non tarderà a lungo. [...] Riassumendo, avremo sicuramente ben presto il cinema sonoro. Ciò costituirà un progresso importante nell'evoluzione della settima arte? Non ho opinioni a questo proposito. Dal punto di vista scientifico sarà sicuramente un'interessante innovazione, sia per gli editori, che per i gestori delle sale, che per il pubblico: sarà una rivoluzione delle abitudini acquisite. Ma le rivoluzioni, in questo mondo, di qualsiasi natura esse siano, hanno mai cambiato qualcosa di ciò che si proponevano di distruggere?».

L'angosciato interrogativo di Louis Lumière, che qualche anno più tardi incornicerà sulla scrivania una foto con dedica di Mussolini e ritratterà le proprie perplessità sul sonoro, è lo stesso che si pone la maggior parte dei coevi teorici delle forme estetiche nella società di massa, incapaci di superare la dicotomia tra la cultura umanistica e scientifica, e dunque di cogliere la natura di "arte inventata" del cinema – con tutto il portato di interrogativi che essa comporta. La dimensione linguistica del cinema è inscindibile dalla sua origine eminentemente tecnologica. A riguardo, Frezza sostiene: «Si pone, in definitiva, il tema della *collocazione della tecnica e della tecnologia nello sviluppo, nella diffusione e nel radicamento dei media.* Il cinema fa parte di una dinamica storica comprendente i rapporti della civiltà occidentale con l'avanzamento della modernizzazione industriale, con l'imporsi delle trasformazioni che vedono la prospettiva tecnologica preminente sui comportamenti individuali e collettivi, sulle cognizioni e i sistemi di pensiero. [...] Il cinema è industria anche nel senso che le tecnologie segnano – talvolta aprendo, talvolta restringendo in una direzione piuttosto che in un'altra – campi di possibilità espressive. L'industria e la ricerca tecnologica del cinema promuovono trasformazioni della società, così come forniscono risposte ai cambiamenti reali della vita vissuta dai membri della collettività. In questo quadro il cinema non è soltanto spettacolo e divertimento; lo è *insieme con* una funzione che corrisponde a esigenze e bisogni effettivi della civiltà e delle società umane».

Frezza suggerisce la necessità di un rinnovato approccio di ordine filosofico ed epistemologico al problema dell'esistenza cinematografica, capace di spiegare le mutazioni del rapporto pubblico/apparati produttivi nello specifico dei modi del consumo. Una tensione, questa, che emerge anche in quelle parti del libro in cui si affrontano tematiche apparentemente fuggevoli e impalpabili come il fumo del tabacco, quel labile supporto di solide mitologie dell'immaginario che Frezza indaga in uno dei suoi saggi più divertenti e sofisticati.

L'immanenza dell'innovazione tecnologica nei processi della comunicazione e nell'incessante ridefinizione del campo delle forme estetiche è il filo rosso che lega scritti tra loro apparentemente distanti come quelli dal sapore positivista e a tratti verniano dei Lumière, la ricognizione nella percezione sociale della tecnologia dei suoni di Chion, l'attrezzata sociologia dei media di Frezza e la "guida geografica" di Fabio Paracchini, strumento utilissimo (anche se tendenzialmente obsoleto proprio a causa della velocità espansiva del proprio oggetto di indagine) per cominciare a orientarsi nell'arcipelago informatico di Internet.

Con *Cybershow*, Paracchini mette a disposizione di tutti gli studiosi e appassionati di cinema e teatro un manuale di agevole consultazione per accedere ai siti a essi dedicati e, in assoluto, per penetrare la logica della rete. Come è scritto nell'introduzione, il libro «può essere letto in almeno due modi: il primo è quello più tradizionale di attraversarlo da un capo all'altro, per farsi un'idea di cosa può

dare Internet a chi ama il cinema e il teatro; il secondo, quello che consigliamo, consiste ne tenerlo al proprio fianco come una sorta di sestante nel corso della navigazione sulla rete, facendosene magari in un primo momento guidare per poi considerarlo un compagno di viaggio, solo un po' più esperto, che sappia consigliare le vie più agevoli e indicare le mete più gratificanti».

Si avranno così utili informazioni su motori di ricerca e indici on line, enciclopedie, servizi multimediali, raccolte di link eccetera. Ma, soprattutto si entrerà all'interno di una comunità dai caratteri peculiari, quella dei *netsurfer*, che non rispecchia i gusti del pubblico generalista né di quello d'essai, ma si colloca in una zona liminale che privilegia il cinema indipendente e quello di genere, in accordo con una sensibilità mediologica ibrida, che si muove tra Ingmar Bergman e John Woo. Non a caso il regista che attualmente gode del maggior numero di siti è Quentin Tarantino, il più visibile rappresentante di quella estetica della contaminazione che si attaglia al gusto di un pubblico formato nell'esercizio dello zapping televisivo e nel programmatico rimescolamento delle logorate sostanze dei generi narrativi.

La rete è, in ordine di tempo e forse anche strutturalmente, l'ultimo terreno di fruizione del cinema, un terreno per ora limitato al dibattito telematico, in futuro probabilmente deputato a nuove modalità di distribuzione. Perché ciò che fin qui non era mutato, pur nel traumatico passaggio dallo schermo al video, era la logica spettacolare che marcava una distanza fisiologica e ineludibile tra lo spettatore e il film, una distanza dialettica ma non retorica. Poiché, come sostiene chiaramente Chion, le estetiche si misurano sulle tecnologie, oggi si approssimano ai corpi del consumo possibilità di interazione profonda e radicale con i linguaggi espressivi, possibilità destinate a ridisegnare forme e pratiche della comunicazione al punto da renderle "altre".

Gino Frezza, *Cinematografo e cinema. Dinamiche di un processo culturale*, Cosmopoli, Roma 1996, pp. 254, L. 32.000.
Louis e Auguste Lumière, *Noi, inventori del cinema. Interviste e scritti scelti 1894-1954*, a cura di Renata Gorgani, Il Castoro, Milano 1995, pp. 140, L. 24.000.
Michel Chion, *Musica, media e tecnologie*, Il Saggiatore-Flammarion, Milano 1996, pp. 128, L. 10.000.
Fabio Paracchini, *Cybershow. Cinema e teatro con Internet*, Ubulibri, Milano 1996, pp. 152, L. 22.000.

Mi sembra che ormai esistano
solo storie che restano
in sospeso e si perdono per
strada.
Italo Calvino

Paolo Taggi

Storie in sospeso

Questo viaggio comincia da lontano. Da un luogo che non c'è (più). Più luoghi uniti da nient'altro che la loro inesistenza: le isole fantasma. C'è chi, come Donald S. Johnson, ha cercato in mare le tracce della loro scomparsa. O meglio, le radici della loro irrealtà. Le isole fantasma sono tante. Hanno abitato mille storie, molte di più le hanno abitate. Prima di dissolversi sono state isole fantastiche. Adesso lo sono un po' di più. La cartografia moderna ha dovuto cancellarle quando è diventato impossibile trovare loro uno spazio, quando non sono bastati più gli occhi degli altri e i racconti a provarne l'esistenza. Ma c'è stata una fase di passaggio, in cui sono state più reali che mai: «È proprio quando la geografia basata sulla tradizione lascia il posto alla geografia delle osservazioni che le isole fantasma raggiungono la più elevata forma di espressione cartografica. La stessa isola poteva essere scoperta più volte e le nuove isole una volta identificate e classificate venivano sovrapposte alle vecchie». Che non scomparivano, ma venivano spostate via via ai confini del mondo conosciuto, verso un Ovest non più infinito. «La geografia basata sulla leggenda lasciava il posto alla geografia basata sulla realtà».

Non sono mai esistite, ma continuano a esistere. Non sono mai esistite, ma chi le ha "viste" ha dato loro una tale realtà che altri uomini di mare le hanno ritrovate a loro volta, esplorate, inseguite. Perdute. Penso ai racconti nel cinema e nella tv di oggi come a isole fantasma. Che affiorano dentro un mare coagulato, dove il tempo è sospeso, allungato, rallentato. Un mare dove i racconti di fantasia si sovrappongono, incrociano, stratificano.

Reperti, ricordi, materiali misteriosi e campioni senza valore, linee e figure fantastiche, tessere di puzzle e parole grezze, frammenti ed echi. Nel racconto dal titolo stranamente poco musicale *Elettrodinamica dei corpi in movimento* lo scrittore torinese Dario Voltolini descrive un giovane newyorchese che è insieme prodotto e produttore del nuovo immaginario. Lavora alla Tower Records, ma il lavo-

ro è solo un passatempo o una copertura. La sua vera attività è commercializzare una collana di racconti interattivi a base di supereroi, mitologie rivisitate, al confine con la fantasy: «È facile: prendo un personaggio conosciuto, dei fumetti ad esempio, e lo smonto nelle parti che lo costituiscono. Faccio lo stesso con altri mille e ottengo una specie di deposito di rottami ricomponibili a piacere. Permetto, cioè, a chiunque lo desideri, di costruire un eroe per possibili vicende a partire da pezzi di altri eroi. Sotto sotto c'è sempre un Frankenstein... Sotto sotto sotto, ci sono le saghe e le mitologie di tutti i tempi. Ancora più sotto non lo so cosa c'è. Non lo sa nessuno. Volete mettere insieme un eroe che abbia la forza di Superman, il mantello di Batman, il ghigno di Capitan Uncino e un robot per aiutante? Fatelo. I pezzi li fornisce la ditta. Diritti d'autore? E su cosa, su un colore, su una linea?».

Quello che resta dei racconti già raccontati è un immenso cimitero delle macchine, dove i pezzi sono intatti. Il racconto è un'operazione archeologica, e insieme vivisezione, trapianto, montaggio. Ricostruzione. Penso al narratore come un navigatore che si muove da un'isola all'altra, che affiora o che galleggia sotto un mare che è come un cielo rovesciato. Sopra e sotto, il mare è la realtà. Che cancella le isole delle storie, ma le alimenta, in un gioco di specchi, una partita sospesa.

Sarà un caso, ma Carlos Fuentes ha intitolato proprio *Geografia del romanzo* il libro che raccoglie alcuni suoi interventi sulla narrativa contemporanea. Una cartografia ideale, nutrita di rimpianti. Fuentes ripensa al tempo in cui «una vera e propria folla si radunava sulle banchine del porto di New York ad aspettare l'arrivo dell'ultimo romanzo di Dickens, *La bottega dell'antiquario*; tutti volevano sapere se uno dei personaggi principali, la stucchevole Little Nell sarebbe morta o no». Tra loro c'era anche il nonno dell'autore, che gli ha insegnato l'attesa. La pausa del desiderio. Che non è completamente scomparsa, ma è scandita da altri ritmi. Passa per altri canali. Centocinquant'anni dopo: «Oggi – scrive Fuentes – le folle si disperano per sapere chi ha sparato a J. R.». O se, nella realtà, O. J. Simpson è colpevole o no dell'omicidio della moglie.

Racconti/realtà. La dialettica è sempre la stessa. Ritornano le isole fantasma. Riaffiorano, anche se come mete impossibili. Forse proprio per questo. Come i racconti di oggi, le isole erano il prodotto di una stratificazione di racconti, luogo anche simbolico di incontro di "storie" diverse, intreccio inestricabile non solo di realtà e fantasia ma di diverse motivazioni della fantasia.

I racconti di oggi soffrono di una carenza di immaginazione che si traduce nella rinuncia o nell'eccesso. Da una parte sopravvivono soltanto perdendo di vista la realtà, nutrendosi di se stessi. Dall'altra spingono all'estremo la "narrabilità" della vita quotidiana, moltiplicando all'infinito il potenziale delle storie del mondo. Raccontando le vite, qualunque vita, cambiano la percezione della nostra vita. Il fenomeno riguarda soprattutto le narrative di confine, ma soprattutto il cinema e la televisione. Con responsabilità diverse. Con un'avvertenza iniziale: che –

come scrive Milly Buonanno nella sua rivisitazione di *Narrami o diva*, intitolata *Leggere la fiction* – «siamo di fronte a mondi troppo vasti e variegati perché si possa presumere di tenerli interamente sotto osservazione o di ricondurli all'unità di qualche tendenza o configurazione omogenea; orientamenti diffusi, affermati, riconoscibili ma non generalizzati né dominanti».

Questo viaggio attraversa alcuni testi, che sono libri recenti che hanno per oggetto il raccontare: nella letteratura, nel cinema, in televisione. È vero che l'immaginario collettivo è oggi fortemente influenzato anche e soprattutto da una letteratura marginale: cartelloni pubblicitari, depliant, istruzioni per l'uso. Che c'è una comunicazione sotterranea e non formalizzata che costituisce un sottotesto che non si può ignorare. Che i racconti, come vedremo, hanno forme esplicite e altre nascoste. Che vanno "scoperti", snidati, raffinati separandoli dalla materia grezza che li protegge o li aiuta a mimetizzarsi.

Prendiamo questi libri come un universo parziale e simbolico. Un terreno per noi "un po' meno incerto", anche se ugualmente friabile, ambiguo, sfuggente. Affascinante perché popolato di richiami, di echi, di tentativi di fuga, di seduzioni più che di risposte. La mappa che ne risulta accosta impropriamente romanzi e saggi, opzioni teoriche e saggistica brillante. È una carta che non descrive certezze, ma soltanto impressioni.

Questo viaggio non può che iniziare dalla tesi più estrema. Perché la ritiene stimolante, oggettivamente accettabile. Tanto interessante da smontarla, che è poi un modo come un altro per darle concretezza, e spingersi ancora oltre. La tesi è il cuore del saggio di Alberto Negri *Ludici disincanti*. Un percorso circolare che parte da e arriva alla stessa frase: «Siamo nell'epoca in cui tutto è stato già raccontato una prima volta». Viviamo cioè in quello che qualche tempo fa definivamo anche "tempo della post-narrazione": il tempo della citazione, del riflesso di riflessi, della messa in abisso delle immagini, del gioco di specchi infinito. Come dire che la convinzione di Roland Barthes – i racconti del mondo sono infiniti – si è rivelata un'ottimistica illusione.

Come i luoghi del mondo, come l'altrove, tutti i racconti sarebbero ormai stati visitati. Può cambiare soltanto il modo di descriverli, raccontarli. Per questo diventa fondamentale una figura che «il cinema della modernità aveva dissimulato spesso: il narratore». «Il cinema ha recuperato la storia ma non il senso profondo della storia: il narratore racconta perché non può fare altro, ma il suo racconto è costellato di parentesi del racconto, di momenti cioè in cui egli esce dalla storia per ricordare allo spettatore che sta per l'appunto raccontando solo una storia, o ancora di momenti in cui i gesti della scrittura narrativa vengono simulati».

Il cinema della modernità, ovviamente, non cancellava la funzione del narratore, ma solo la sua figura, delegando a un personaggio della storia il punto di vista: «Il fine di questa operazione era stato quello di creare una comunicazione più diretta e più autentica con lo spettatore. Nel racconto cinematografico e lette-

Vincent D'Onofrio in Guy *di Michael Lindsay-Hogg*

rario postmoderno invece parallelamente al ritorno dell'eroe assistiamo al ritorno di figure di narratori. Figure che si costituiscono come mediatori tra l'autore, le vicende narrate e lo spettatore. Questa figura apparentemente sembra riprendere in mano il controllo del testo, ma lo fa senza far pesare la sua autorità. Il narratore postmoderno ridiventa una figura, un personaggio, riacquista un corpo oltreché una voce, ma nel contempo assume un ruolo defunzionalizzato... La storia non si racconta più da sé ma è introdotta da figure narranti spesso autoironiche, dotate di una consapevolezza del racconto».

Fuentes ricorda che già Coleridge aveva immaginato una storia che non doveva essere raccontata prima o dopo, al di sopra o al di sotto del tempo ma, in un certo senso, accanto al tempo: «una storia che si trasformasse nella sua compagna e nel suo complemento indispensabile».

Lo spettatore disincantato del postmoderno ipotizza – probabilmente senza saperla formalizzare – una forma di storia che sarebbe sempre complementare a

un'altra, che gli sembra di conoscere. Così facendo si muove lungo i margini esigui che dividono finzione e rappresentazione, mistificazione e veridicità.

«Scritture accese, narrazioni effervescenti, narratori esibizionisti e seduttori; spettatori vittime designate e bersagli consapevoli, complici disincantati e interlocutori ingenui: tutto questo attesta l'esistenza di una nuova centralità del racconto postmoderno. Centralità che risiede nell'atto stesso del comunicare. Non sono più importanti i contenuti trasmessi e in fondo neppure gli stessi soggetti della comunicazione. La centralità gravita sull'atto, sulla faticità, sul patteggiamento. Importante è attivare e mantenere in ogni modo un contatto. Questo cinema realizza contatti, simula legami comunicativi, forme di addomesticamento dello spettatore. Ciò che conta non è tanto il mondo di cui il testo parla... piuttosto il sistema di mosse e contromosse presenti nel testo per addomesticare uno spettatore consenziente. Ecco che la scomparsa del soggetto e dell'oggetto segnala l'emergere della figura, puro e semplice ricamo senza profondità, della vetrina dove il passante-spettatore vede, confuse tra loro, l'immagine del prodotto e la sua stessa immagine».

«Il film postmoderno sembra realizzato attraverso uno schermo trasparente che rivela un narratore intento al proprio lavoro, anche se in realtà non importa mostrarne il volto, cioè non importa tanto attirare l'attenzione su chi sta raccontando, ma solo sul fatto stesso che un agire comunicativo sia in atto. Pause di riflessione, digressioni, interpellazioni rivolte allo spettatore (sguardi in macchina sempre più frequenti ad esempio) portano in primo piano proprio l'azione relativa al fatto di essere in presenza di un racconto».

Ci troviamo di fronte a un «gioco di specchi fra spettatori empirici del film che guardano e spettatori simulreali dentro il film, che sono invece guardati». Non è una bella storia. O meglio è una faccenda che lascia qualche vuoto, e qualche rimpianto. Una forma particolare di nostalgia: «La nostalgia di Peter Pan per la mamma, che alla sera, prima di addormentarsi, racconta delle belle favole, è un po' anche la nostalgia dello spettatore contemporaneo; nostalgia per qualcuno che racconti ancora delle favole, e nostalgia anche per quelle favole a lieto fine che hanno sempre funzionato come riti di iniziazione per quell'operazione di mitopoiesi che oggi il cinema sta recuperando, visto che ormai la televisione e gli altri media si occupano invece, e soprattutto, di raccontare e mettere in scena la quotidianità e di ospitare la cronaca».

Tra «incastri, raddoppi, cerchi concentrici», il cinema postmoderno continuerebbe «a raccontare solo storie, a riproporre l'eterno inganno del cinema (realismo ontologico), però a un livello superiore, dove lo spettatore viene invitato ad essere complice del trompe-l'oeil comunicazionale».

È soprattutto la televisone che spinge il cinema sempre più in là, verso una frontiera della comunicazione, la linea immaginaria della narrabilità che confina con i misteriosi territori dell'artificio. Il pubblico chiede (ancora) al cinema di sogna-

re, «ma soprattutto di vedersi sognare (attraverso schermi, video, superfici riflettenti, cornici *en abîme*, simulacri iperrealisti, metasguardi). Vive ancora le passioni, ma le "inquadra" in una cornice ». Tutto è già stato raccontato. Non c'è altro modo di viverlo che rivederlo. Quello che resta può solo essere rivisto (rivissuto).

Mondi sintetici, proiezioni olografiche. La letteratura cyber proietta (progetta?) ambienti in cui sono registrate delle storie simili a film o a originali televisivi: chiunque può immergersi dentro questa realtà simulata e partecipare agli avvenimenti insieme agli attori. La vita non è più necessaria? La sua perdita di attrazione è nella presunta incapacità di suggerirci a priori delle storie da ri-vivere? Ma le storie – dentro e fuori la vita – sono davvero finite?

No, risponde a distanza Gabriel García Márquez, che firma *Come si scrive un racconto*, un libro a più voci che raccoglie una parte dell'esperienza del Laboratorio di Cinema della Scuola de L'Avana. Un libro "pratico", che dissolve l'alone magico dell'immaginario: «Il nostro compito non consiste tanto nel mettere su una storia – che in fin dei conti può servire o non servire – quanto nell'essere capaci di esaminare il processo mediante il quale si crea una storia. È cercando la storia che si scopre il metodo... Non siamo qui per fare capolavori ma per imparare il mestiere, per vedere come si costruisce una storia immaginaria, chiodo su chiodo, martellata su martellata».

Per Márquez il cinema non sopporta altri specchi, ma cerca soprattutto scorrevolezza, ispirata al «senso della continuità». Una fluidità che lui dichiara di aver respirato in montaggio, davanti a una moviola. Non è solo questione di musicalità, ma di «spazi (sulla pagina) che corrispondono a un codice segreto in relazione con il tempo narrativo: se lo spazio tipografico è maggiore, si intende che nel racconto è passato più tempo. Quasi sempre questo lasso si controlla attraverso il punto: meno tempo, punto e di seguito; più tempo, punto e accapo. Così che, se a un punto e accapo normale si aggiungono due o tre spazi bianchi – o semplicemente uno spazio maggiore di quello che gli è dovuto –, quanto tempo è trascorso? E se questo spazio aggiuntivo si creasse in mezzo a un dialogo, sarebbe spaventoso perché darebbe l'impressione che è passato un anno tra la domanda e la risposta. Questi vuoti si sentono».

Niente specchi, dunque. Conta (solo?) la fluidità. Ma la domanda era un'altra: le storie sono davvero finite? O sono l'unica risorsa che agli allievi del Laboratorio de L'Avana non manca? «Un uomo decide di partire. Prenderà l'autobus o un treno? Potrebbe andare alla stazione, dove vede una serie di cartoline. Ce n'è una in bianco e nero che richiama in modo particolare la sua attenzione. E proprio lì scenderà più tardi, in un luogo che somiglia alla cartolina. Questo è il suo sogno. Sta per morire e c'è qualcosa – non è facile spiegarlo – qualcosa che sente di dover fare. Si ferma in un paesino della costa. Le onde si infrangono contro la scogliera. Va a mangiare in un'osteria, in una pensione, e lì incontra la ragazza... Stiamo inseguendo due idee: prima, come fare arrivare lui al paesino; seconda,

come mettere la donna in relazione con il mare...». «Hugo, un ladro che ruba solo nei fine settimana, entra in una casa un sabato notte...». «Un autobus percorre la strada. Il paesaggio è tropicale. Fa caldo. Tutti i passeggeri sono della costa, viaggiano in maniche di camicia. Tra loro c'è un uomo sulla cinquantina, vestito di nero...». «Terrazza di un Hotel cinque stelle, in una spiaggia dei Caraibi... Primo piano di una donna, cinquantenne, che prende il sole con un batuffolo di cotone su ciascuna palpebra mentre ascolta la musica del suo walkman».

«Stanno intervistando l'uomo in televisione. Ora non ha più tempo per nulla, deve pensare ai suoi affari. Lei è nella sua stanza, sta guardando l'intervista. Si è seduta a guardare... (Lui è il responsabile delle pubbliche relazioni della squadra di calcio). Durante l'intervista, il tizio dice qualcosa che richiama l'attenzione della donna...».

Ogni gesto è frutto di una scelta che ha mille possibili vie d'uscita. Ogni semplice inizio dà luogo a una combinazione infinita di possibilità. Quante storie restano da esplorare? Il manuale/diario di Márquez sembra smentire clamorosamente la visione suggerita dall'analisi del cinema postmoderno, ma poi la conferma. Perché ogni possibile svolta, ogni scelta attribuita a un personaggio può anche essere la citazione di un altro testo; l'involontaria ripetizione di un modello.

Spesso i ragazzi di Márquez e "Gabo" stesso cercano una conferma delle loro scelte narrative in esempi che li accomunano. Ogni nuovo gesto è anche riflesso di un altro, che gli fa da riferimento e spiegazione. Le altre storie, i racconti fugacemente attraversati sono un "trasparente" che scorre alle spalle, totalmente indipendente dal nuovo racconto, ma quanto irrinunciabile? Destinato in questo caso a rimanere inavvertibile (mentre nel cinema postmoderno è esibito). Invisibili, ma forse fondamentale.

Padri di padri, di Andrea Canobbio (torinese come Voltolini; sarà casuale?) è un romanzo giovane. Fortemente, forse troppo consapevolmente proiettato in un "oggi" che ci piace immaginare. Ogni capitolo inizia con una sequenza di proverbi. Senza virgolette. «I proverbi sono rovine che stanno al posto di antiche storie». C'è un bambino che parla solo in terza persona: «Se il padre di Luigi continuava a soffiarsi così forte il naso gli scoppiava una vena in testa». «Parla come un romanzo», dice il padre. «Che cosa vuol dire che parla come un romanzo?», chiede la madre al telefono e aggiunge che forse è solo un altro dei suoi giochi, forse è un tipo di rap.

L'imperfetto, che per i bambini è il tempo della possibilità, assume qui un suono e un significato diversi. Diventa il tempo di uno spazio. L'imperfetto separa il bambino da quello che gli succede, ma insieme fissa l'accadimento minimo (un panino all'autogrill) in un ricordo istantaneo. Un ricordo senza sentimento e senza nostalgia, ma comunque un episodio raccontabile, spendibile, narrabile. Appunto. E non a caso il bambino è attratto dal cuore dei non luoghi (l'autogrill) che scavalca le autostrade, punto di riferimento certo in un paesaggio di fuga. L'imperfetto

Michele Placido in Racket

diventa abbreviazione di una futura distanza tra quello che il bambino vive e il (ri)pensarlo. Mentre vive, vive un racconto.

Nel libro c'è anche una figura affascinante di "vecchio", che si scoprirà alla fine avere quasi novant'anni. Il vecchio non ama le storie, ma solo le formule algebriche, le scoperte scientifiche, non gli interessa la vita vera, e neanche come la gente pensa, prova sentimenti e soffre: «Lui le storie se le va a cercare nei libri che gli piacciono, che sono sempre saggi scientifici, libri di meccanica e di mate-

matica... Grazie a un “cfr.” a piè di pagina, si mette a seguire la vita di un orologiaio svizzero del ’500. È come pedinare un sospetto, essere invisibile e stargli vicino e seguirlo passo dopo passo, chinarsi sopra la sua spalla per assistere all’utilizzazione di un nuovo meccanismo negli strumenti per la misurazione del tempo o nelle scatole musicali. Il nome italiano di quel meccanismo è “Croce di Malta”». Lui crede di aver trovato il segreto per non invecchiare. Per non “consumare” la vita. Si tratta di vivere come se la si proiettasse giorno dopo giorno, perfettamente identica a se stessa. Per poterlo fare divide la sua esistenza in unità discrete, la giornata in paragrafi, dando a ognuno un titolo. Sul filo della rilettura della scoperta dell’orologiaio svizzero rilegge il mondo che lo circonda. «Tutto gli ricorda la croce. Perché il mondo è pieno di piccoli specchi convessi che riflettono il grande meccanismo. Per esempio: l’ascensore. Un piano dopo l’altro, il nero in mezzo, come i fotogrammi di una pellicola. E prima di entrare nei dettagli per fermare il tempo il vecchio vuole scoprire il maggior numero possibile d’immagini della croce nel mondo... Ognuno ha la sua croce. Che gli segmenta la vita e ne rimette ogni pezzo a posto, dandole un significato accettabile. Non facciamo che raccontarci storie. Dobbiamo sentirci parte di una storia».

Forse il vecchio ferma il tempo: «Bloccherà la lunga successione di volti che stanno alle sue spalle. La sequenza di occhi e bocche e corpi e menti e vita e memoria e sofferenza e gioia, che passando lungo la curva dei suoi antenati è arrivata fino a lui. Proiettarli uno dopo l’altro, quei volti, e scoprire un unico volto o l’assenza di un volto. Ognuno dei suoi antenati come il fotogramma di un film. Come le lettere di una parola, le parole di una storia». Forse non ci riesce: «Dignitosamente, il vecchio va in pensione per la seconda volta. E dorme. Dorme di nuovo con gusto? Non sogna più di precipitare. Sogna la moglie. Gli appare com’era da giovane. Bella. Lo prende in giro con fare sbrigativo, ma gli vuole bene, non ce l’ha più con lui. Gli dice: «Sei riuscito a fermare il tempo». «No, l’esperimento è fallito». «Ti dico che ci sei riuscito. Hai interrotto il film, sei tu l’ultimo fotogramma. Non era quello che volevi?».

C’è un secondo protagonista, nel romanzo. Un viaggiatore. Un giorno, la vita gli si rivela: «Ma poi subentrò il sollievo perché Claudio Meis capì che tutto quello che stava vivendo l’aveva già vissuto, e tutto ciò che aveva vissuto acquistava senso perché serviva ad arrivare a quel momento, il momento in cui a letto con una donna la sentiva parlare nel buio, l’ascoltava raccontare una storia».

Strane corrispondenze. Adriana Cavarero, *Tu che mi parli, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*: «Il significato che salva la vita di ognuno dal mero succedersi degli eventi consiste però esattamente nel lasciarsi dietro una figura, ossia qualcosa di cui si possa scorgere l’unità del disegno nel raccontarne la storia. Come il disegno, la storia viene appunto dopo gli avvenimenti e le azioni. La storia può essere narrata solo dalla prospettiva postuma di chi non partecipa agli eventi». Ulisse, per esempio, ha vissuto una vita avventurosa ma solo nel sentir-

la raccontare, solo attraverso il suo racconto – che è successivo al vissuto – scopre chi è. «Fai della tua vita un'Esposizione Universale» consiglia il protagonista di *L'Esposizione Coloniale*, di Orsenna, al figlio Gabriel. Le vite non vanno tenute segrete. La molteplicità dei punti di osservazione mette al quadrato la molteplicità in cui si perde e riconosce ognuno di noi: «Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili» (Calvino). Chi disegna il percorso della Mostra? Chi riordina i materiali di una vita facendone una "storia"? Chi sono tutti quelli che abbiamo visto per un attimo? Non lo sapremo mai, se un attimo incandescente, una scossa tellurica improvvisa non ce li riveleranno, rivelandoli a se stessi attraverso il loro racconto (un attimo che Borges chiamava «il momento in cui l'uomo sa per sempre chi è»).

Tutto quello che sappiamo è che ognuno di loro ha una storia unica, anche se pochi sono "notevoli o eccezionali". Perché tutti hanno una storia. Il mondo è pieno di storie che attendono solo di essere raccontate. Come nelle *Mille e una notte*, scrive ancora la Cavarero, «non sono le vite a produrre storie: sono piuttosto le storie a produrre personaggi che si credono in vita. Il racconto non si limita a sedurre con la sua capacità illusionistica il lettore, ma fa di costui l'illusione di una esistenza reale che ignora di essere racconto». Citando Hannah Arendt, «mentre da una vita risulta una storia, da nessuna storia può risultare una vita».

Nulla è scontato. Nel suo ultimo libro, David Leavitt "inventa" un personaggio che si chiama proprio David Leavitt: «Gli scrittori spesso travestono la loro vita in forma di romanzo. Quello che non fanno quasi mai è tramutare il romanzo nella loro vita».

Squarci di futuro, scorci di passato convivono nella pratica e nella teoria del racconto. Milly Buonanno sottolinea una tesi già affermata: «Considerata la quintessenza della "americanità contemporanea", in fatto di fiction televisiva, la soap opera affonda egualmente le sue radici nell'Ottocento europeo; in una soap come *Quando si ama* si può ritrovare, a un tempo, la celebrazione del sogno americano e una configurazione dell'universo morale da melodramma ottocentesco (nonché una struttura narrativa da feuilleton)».

Già identificato da vari ricercatori come vero e proprio supermercato di valori, stili di vita e strutture narrative, il "serial drama" (*Dallas*, *Dynasty*) è per la Buonanno anche un «"mutante narrativo", caratterizzato da una serie di infrazioni rispetto alle regole della narratività tradizionale: se non proprio l'assenza, quantomeno la difficile riconoscibilità di autentici protagonisti delle storie: alcuni personaggi sono più prominenti di altri, ma è arduo individuare quale siano i veri "motori" della narrativa, le figure indispensabili perché le vicende procedano e non si arrestino». Un altro elemento caratterizzante sarebbe l'assenza di *telos*, o fine della storia, o chiusura narrativa del testo. Ne deriva così una struttura che rende

il serial drama una «storia infinita, inscritta in una dimensione di inesauribile continuità, in una alternanza precisa di scioglimenti e tensioni. La chiusura produttiva non coinciderebbe comunque con la chiusura narrativa».

Secondo l'attenta e sistematica studiosa di fiction televisiva, la soap opera assolverebbe almeno tre funzioni: affabulatoria (parla a noi e di noi); di familiarizzazione con il mondo sociale; di mantenimento della comunità. Ma l'elemento centrale del libro è costituito dall'analisi dei *«fiction values»*, ricalcato sullo schema delle *«news values»*. La Buonanno elenca criteri sostantivi: status sociale elevato dei protagonisti (con prevalenza del protagonismo maschile); prossimità, cioè vicinanza geografica, temporale e culturale; attualità; criteri relativi al prodotto, che riguardano il contenuto delle storie: impatto emotivo, ripetizione (la logica della distinzione lascerebbe il posto a quella dell'imitazione), mancanza di una serialità forte.

L'interesse dell'analisi della Buonanno fa riflettere su di un fatto meno indagato: la fiction è solo il lato scoperto, il trompe-l'oeil dichiarato che fa da schermo alle molteplici altre presenze del racconto televisivo. Alberto Abruzzese l'aveva anticipato anni fa, in un bel libro sul varietà televisivo: «Il tempo di misurazione del varietà è il vissuto quotidiano del telespettatore». Il racconto affiora nei talk show, nel giornalismo, nel varietà. Il racconto scoperto, sottinteso, artificialmente interrotto, tradotto in regole di un game, negato, nascosto, corale. Scorre a cielo aperto o sotterraneo. Affiora e scompare. Per un buon numero di ragioni: intanto perché costituisce il più efficace meccanismo di costruzione e accumulo di tensione; poi perché propone naturalmente un percorso; infine perché per sua natura il racconto è universale e trasversale.

La "trama" televisiva fa da telaio virtuale nel quale si inseriscono gli "obbligatori" numeri o elementi non narrativi, i moduli spettacolari intercambiabili. È stata l'emergente necessità di un racconto a forzare i tempi dell'attuale, inestricabile contaminazione tra i generi televisivi; l'attesa di nuovi racconti ha introdotto incandescenti porzioni di vita reale tra le luci del varietà. La tv è diventata così la materializzazione dei mondi possibili, dei cosiddetti "mondi di invenzione". Non è un caso, credo, che per Negri un momento cruciale del cinema postmoderno sia l'inizio di *Tacchi a spillo*. Una confessione televisiva che rivela progressivamente più cornici, e diversi significati.

E Tiresia (intuizione fulminante, come vedremo, nel libro della Cavarero), che già conosce quello che sta ancora accadendo (e che in teoria può anche non succedere), non assomiglia all'autore televisivo, di quella tv responsabile delle storie che racconta, degli accadimenti di vita che ospita? Ma poi di quale vita si tratta: di quella che accade o, appunto, del suo racconto? In questa domanda c'è un lungo percorso; nella risposta, il passaggio da un forma di televisione all'altra, entrambe identificate nell'unica, generica categoria delle «storie di gente comune».

La prima stagione della tv-verità è stata costruita sulla trasformazione in racconto di un vissuto già acquisito: mettere a fuoco e confessare il segreto della propria vita, seguire un intero processo, andare alla ricerca di qualcuno che è scomparso senza lasciare tracce. Nel caso di *Chi l'ha visto?* la "storia" è ancora aperta, la trasmissione contribuisce a scriverla, ma la possibilità che questo accada è spesso virtuale.

Anche se quasi tutte le trasmissioni di storie di vita si limitano a costruire incipit o finali, la "storia" raccontata si è già svolta, anche se il telespettatore non lo sa. Molto più spesso il telespettatore conosce la storia, l'ha letta sui giornali e la "rivive" in comunione con il protagonista. Come il cinema postmoderno descritto da Negri, la televisione ha scelto finora la via del commento. Eppure oggi siamo di fronte a una svolta, ancora poco indagata e totalmente diversa. La via del racconto. Della storia, che si riafferma al posto del discorso. La particolarità di Tiresia consisterebbe dunque nell'essere in scena mentre le cose accadono, e nel poterle raccontare come se fossero già accadute. Egli, come lo spettatore che conosce il mito, è impotente, ossia non può agire interferendo negli avvenimenti. Tuttavia, al contrario dello spettatore che guarda, non può vederli perché, in quanto narratore, li ha già visti accadere. Come potrebbe intervenire su un futuro che è già passato? Per quanto il suo mestiere di indovino lo colleghi al futuro, lo sguardo di Tiresia, come quello di ogni narratore, è infatti sempre retrospettivo.

Larry Hagman in Dallas

La tv racconta sempre le proprie storie come se stessero accadendo, anche quando si sono già concluse, riducendo la prospettiva temporale, la distanza, omettendo la fine o posticipandola fino all'ultimo. Altre volte è proprio la violenza,

l'evidenza, la "pubblicità" creata intorno a un fatto che induce la televisione a chiedere al protagonista di raccontare la propria vicenda ancora una volta, pubblicamente.

Ma c'è una tv più innovativa (magari discutibile, ma più viva), che produce le proprie storie. Le formule dei nuovi programmi creano dispositivi di storie, costruiscono i presupposti perché "in onda", nello svolgersi del programma, il protagonista non riscopra, ma viva per la prima volta la storia che forse non ha mai avuto. La storia accade, all'inizio neppure gli autori (non solo i telespettatori, né tantomeno il protagonista) sanno che cosa accadrà. La sorpresa diventa elemento essenziale del suspense. Doppio livello: racconto tensivo ma non ancora successo. La storia accade contemporaneamente alla messa in onda e non c'è il tempo per commentarla (ricostruirla): il suspense non è nel modo di raccontare, ma nell'incertezza del vissuto. Dopo, quella stessa esperienza sarà un'altra storia.

La storia è quello che resta o quello che accade? si domanda la Cavarero: «La storia risultata dalle azioni è una trama impalpabile che va in cerca del suo racconto, del suo narratore». La tv di oggi è anche la possibilità che un programma consegni a qualcuno una storia di cui si conoscevano le potenzialità, ma mai gli esiti. A meno che quella storia sia già accaduta, in un'altra dimensione, in un altro racconto.

Milly Buonanno, *Leggere la fiction. "Narrami o diva rivisitata"*, Liguori, Napoli 1996, pp. 218, L. 22.000.
Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 192, L. 22.000.
Andrea Canobbio, *Padri di padri*, Einaudi, Torino 1997, pp. 404, L. 32.000.
Carlos Fuentes, *Geografia del romanzo*, Pratiche, Milano 1997, pp. 176, L. 26.000.
David Leavitt, *Arkansas, tre storie*, Mondadori, Milano 1997, pp. 204, L. 28.000.
Gabriel García Márquez, *Come si scrive un racconto*, Giunti, Firenze 1997, pp. 302, L. 24.000.
Alberto Negri, *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 150, L. 25.000.
Dario Voltolini, *Forme d'onda*, Feltrinelli, Milano, 1996, pp. 136, L. 28.000.

183

Leonardo Gandini
Metamorfosi del genere

Nel suo bel libro sul cinema classico americano, da poco tradotto in italiano, Jacqueline Nacache parte dal presupposto che i generi cinematografici siano il miglior grimaldello possibile per entrare nella casa del cinema hollywoodiano, per percorrerne le stanze, sondarne l'ampiezza, ammirarne l'arredamento. Secondo l'autrice, quello dei generi «rimane, a dispetto di tutto e di tutti, il maggior comune denominatore» del cinema hollywoodiano. «Pretendere che i generi comprendano press'a poco tutto il cinema americano classico», scrive ancora la Nacache nel primo capitolo del suo libro, «non è semplice provocazione». In effetti, non vi è nulla di provocatorio nell'affermare che la classicità hollywoodiana trova nei generi il proprio terreno privilegiato (diciamo pure esclusivo: quale film, nel periodo preso in esame, sfugge del tutto a una simile classificazione?) di applicazione. Il fatto che il cinema americano dagli anni '30 agli anni '50 viva in stretta simbiosi con i generi non deve però indurci a credere che la sua fine coincida con l'estinzione dei modelli narrativi su cui si è basato. La Nacache, al contrario, ritiene che genere e cinema classico di fatto non possano vivere l'uno senza l'altro. «Nessun avvenimento», scrive, «fu tanto fatale alla produzione di film di genere quanto il tramonto degli studi». Poco dopo, l'autrice individua altri motivi che spiegherebbero il declino dei generi: tra questi, «l'influenza della modernità europea sui registi americani», e la tendenza del pubblico contemporaneo a rifiutare le convenzioni e a favorire, al loro posto, una «rappresentazione realista».

In realtà, i generi cinematografici (come quelli letterari, del resto) hanno la capacità di cambiare pelle, ovvero di adeguarsi agli elementi ideologici, tematici e stilistici che caratterizzano il cinema che, per così dire, li abita. Ma vediamo la questione da vicino. Sotto il profilo dell'ideologia, è legittimo affermare che in epoca moderna i cineasti che si sono rivolti ai generi del cinema classico non sono comunque riusciti a smantellarli, ma ne hanno piuttosto fatto un elemento di fertile conflittualità, capace di instaurare, all'interno del film stesso, una dialettica fra tradizione e innovazione. Per quanto riguarda il cinema europeo, il caso più esemplare è quello della Nouvelle Vague: il rispetto e l'amore per la Hollywood classi-

ca vanno di pari passo con la consapevolezza che quella stagione, con l'idea di cinema e messinscena che la contraddistingueva, appartiene definitivamente al passato. *«Nel momento in cui si può fare del cinema, non è più possibile fare quello che vi ha dato la voglia di farne»* ha scritto Godard, con la sua consueta lucidità. Il genere diventa allora, in alcuni dei primi film di Godard (*Fino all'ultimo respiro, La donna è donna, Bande à part*) e di Truffaut (*Tirate sul pianista, La calda amante, La sposa in nero*) il punto di raccordo tra affetto e distanza, tra desiderio e impossibilità. Nel modo di girare, nella caratterizzazione dei personaggi, sia l'uno che l'altro battono i territori della narrazione moderna, che contribuiscono tra l'altro, in modo non indifferente, a fondare; ma del genere mantengono comunque la struttura fondamentale, rispettandone in questo modo la classicità. Ancora Godard, a proposito di *Fino all'ultimo respiro*, ha a suo tempo affermato di essere stato tentato dall'idea di far scappare Belmondo con i soldi. A farlo desistere, la consapevolezza che questo avrebbe significato *«contraddire sistematicamente il genere: il protagonista doveva morire. Se gli Atridi non si massacrassero più fra di loro non sarebbero più Atridi»*.

Il discorso non riguarda solo la Nouvelle Vague, ma anche i cineasti europei trapiantati a Hollywood. Roman Polanski, per fare un esempio, approda sì al genere attraverso la parodia (un altro dei sintomi, secondo la Nacache, del declino dei generi: essa non permette infatti allo spettatore di «recuperare la sua ingenua adesione ai codici del genere») di *Per favore non mordermi sul collo*, ma realizza, qualche anno più tardi, un film come *Chinatown*, vera e propria dichiarazione d'amore nei confronti del film noir. «Il vero amore incestuoso di *Chinatown* è amore per il cinema (di genere)», afferma Alessandro Cappabianca nella sua recente monografia su Roman Polanski, riprendendo e sviluppando un'idea già presente nell'intervento pubblicato all'epoca dell'uscita del film. Eppure, anche Polanski non può esimersi dal coniugare amore e tradimento, rispetto e trasgressione, considerato che nel film, per fare solo due esempi, il repertorio narrativo e iconografico del noir viene contestualizzato a una città non più notturna e crepuscolare, ma solare, quasi abbagliante nella sua ostentata luminosità, mentre il motivo dell'acqua viene spostato dal piano iconografico (la pioggia, l'asfalto bagnato, ecc.) a quello narrativo (l'intreccio ruota intorno al problema della siccità di Los Angeles).

Anche i registi americani contemporanei più innovativi fanno, prima o poi, i conti con i generi, sia pure non partendo da un pregiudizio ideologico di matrice cinefila, ma perlopiù da una volontà di aggiornamento tematico. Anche così, si trovano ugualmente a trattare un repertorio di personaggi e luoghi narrativi che non può mai essere completamente disancorato dai riferimenti del periodo classico. Persino i più convinti e coerenti assertori della trasgressione – da Peckinpah per il western a Siegel e Fuller per il poliziesco, ad Altman un po' per tutti i generi – sono in qualche modo costretti a lasciare sullo sfondo gli elementi tipici del genere classico, ad assumerli come elemento dialettico ineliminabile, necessario a

innescare il loro processo di revisione iconoclasta. In altre parole, film come *Il mucchio selvaggio*, *La croce di ferro*, *Buffalo Bill e gli indiani*, *Il lungo addio* presuppongono uno spettatore dotato di una buona conoscenza (Eco la chiamerebbe "enciclopedia") del cinema classico, del war-movie, del western e del film noir, tale da permettere di cogliere ed eventualmente apprezzare le deviazioni dalla norma, le innovazioni, i capovolgimenti di senso. Il fenomeno arriva sino ai giorni nostri, e coinvolge anche i generi più trascurati dalla modernità.

Gene Kelly in Cantando sotto la pioggia *di Stanley Donen*

Nel suo libro su Woody Allen, Fabrizio Borin, a proposito di *Tutti dicono I love you*, fa giustamente notare che «a differenza delle giovani artiste di talento che, nell'iconografia del musical, sono solitamente squattrinate, [...] qui DJ, la voce narrante, fin dalle primissime battute sottolinea un background capovolto. Giovane e spigliata, appartiene a una irrequieta e numerosa famiglia americana: ricca, newyorkese e relativamente felice». Il ribaltamento tuttavia presuppone la conoscenza del musical tradizionale, almeno delle sue caratteristiche basilari. Lo stesso si può dire per la messa in scena dei numeri musicali, altrettanto trasgressivi nell'insistita rinuncia al glamour di un tempo, oltre che alla performance come numero di destrezza e eleganza. Alla nostalgia come essenza del musical – la Nacache definisce il genere addirittura «il luogo di tutte le nostalgie», mentre Franco La Polla, nella sua esemplare analisi di *Cantando sotto la pioggia*, dimostra come il film di Donen e Kelly sia «programmaticamente costruito sul musical del passato» – Allen preferisce la brusca, quando non traumatica, contrapposizione fra il classico (un fidanzato che parte dall'anello, Groucho Marx) e l'antico (Venezia, Tintoretto, Montmartre, la macchina da scrivere) da una parte, e le figure della contemporaneità (New York, il gangster e la rapina, la psicoanalisi, il footing, il computer) dall'altra. Tali e tante sono le deviazioni dalla strada maestra,

Alan Alda e Goldie Hawn in Tutti dicono I love you *di Woody Allen*

gli ammiccamenti al genere classico espressi attraverso l'infrazione alle sue regole, che il genere stesso diventa, per il film, una sorta di convitato di pietra, un ospite misterioso, inatteso e forse persino sgradito, della cui presenza/assenza tuttavia non si può non tener conto.

Diverso è il caso di chi utilizza il genere per guardare avanti, invece che indietro, verificandone la tenuta attraverso ambientazioni, personaggi e storie dei giorni nostri. Il gangster-movie ha rappresentato, da questo punto di vista, un vero e proprio laboratorio, dove hanno operato Tarantino (*Le iene*), Scorsese (*Quei bravi ragazzi*), Cimino (*L'anno del dragone*) e, prima di tutti, Coppola, con la saga di *Il padrino.* Come bene ha scritto Renzo Trotta, nella sua appassionata monografia sul regista, «è proprio la forza del genere che evita a Coppola di perdersi nella rievocazione di un mondo in disfacimento. Qui ci sono in gioco, del genere, le energie fondamentali: *"the fight for survival"*, la lotta per la sopravvivenza; la volontà di potenza». A interessare i registi in questione, è essenzialmente la possibilità di utilizzare gli elementi strutturali del genere, quelli che Stuart Kaminsky definisce i suoi archetipi, per raccontare la conformazione moderna della malavita urbana. Non si tratta semplicemente di aggiornare il genere per poterlo poi stravolgere, come fa Allen, né di mantenere le stesse coordinate spazio-temporali per inne-

scare un processo di revisione di un'epoca e di un modo di raccontarla, come hanno fatto Penn (*Gangster Story*), Altman (*Gang*) e, in tempi più recenti, Abel Ferrara (*Fratelli*). Semmai, di sondare fino a che punto i temi di un genere abbiano la forza e l'elasticità necessarie a raccontare un fenomeno – il gangsterismo – nelle sue successive metamorfosi sociali, politiche, antropologiche.

Del resto, un genere è, in linea di principio, tanto più passibile di attualizzazione quanto più ampio è il suo territorio tematico e narrativo. Ad esempio la commedia e il melodramma, a differenza dei generi legati a periodi storici (western), eventi ben precisi (war-movie), fenomeni sociali come la malavita (gangster-movie), hanno confini talmente estesi da consentire con maggior disinvoltura una declinazione in chiave contemporanea, al contempo priva di nostalgici sguardi al passato. Il discorso della Nacache risulta poco convincente proprio laddove individua, fra le ragioni del declino e della scomparsa dei generi, la propensione del pubblico a una rappresentazione più realistica e meno convenzionale. Ma già negli anni '30 e '40 le commedie di Preston Sturges e Frank Capra, così come certi melodrammi di Frank Borzage (*Vicino alle stelle*) e William Wyler (*I migliori anni della nostra vita*), rappresentavano anche un tentativo di interpretare la realtà, trattando fenomeni (la disoccupazione, il ritorno dei soldati dal fronte, la politica a Washington) che chiamavano in causa l'orizzonte sociale degli spettatori. Registi e sceneggiatori di questi film miscelavano realismo e convenzione, riferimenti alla quotidianità e un'opportuna elaborazione degli stereotipi del genere. Nella produzione odierna, vediamo all'opera (con esiti, sul piano estetico, del tutto diversi: ma questo è un altro discorso) la medesima formula. Penso in primo luogo alle commedie di Woody Allen, ma anche, per fare solo qualche titolo, a film come *Harry ti presento Sally, Pretty Woman, Una donna in carriera, A proposito di Henry, The Fan–Il mito*, dove gli elementi strutturali del genere risultano in definitiva funzionali a un ritratto dell'America odierna, a una messa in discussione, seria o ironica a seconda delle circostanze (e degli imperativi del genere), dei suoi miti e dei suoi valori.

Tra i pregi maggiori del libro della Nacache, c'è quello di esaminare in modo particolareggiato alcune "figure retoriche", come le definisce, del linguaggio del cinema classico – la suspense, l'ellissi, il flashback, la gag – in rapporto ai diversi generi. In alcuni casi gli accostamenti non sono certo inediti (gag e cinema comico, flashback e film noir, o melodramma); l'autrice ha però il merito e la pazienza di tracciare in parallelo l'evoluzione del modello narrativo e quella dello stile, cercando di stabilire in che misura determinate soluzioni formali si adattino alla metamorfosi dei generi («il flashback non ha deposto le armi: i maestri dello stile contemporaneo si dilettano a trattarlo sotto forma di enigma, a farlo deflagrare in immagini sconnesse o deformate che aspirano a aderire il più fedelmente possibile alle complesse strutture della memoria»), o, al contrario, li abbandonino (con l'avvento del cinema sonoro, la gag perde la sua "purezza", "si intellettualizza", dipende sempre più dal dialogo e sempre meno dalla performance fisica dell'attore).

Roman Polanski sul set di Frantic

Il processo di identificazione di un genere attraverso la ricorrenza e la prevalenza di determinate figure stilistiche ci permette di comprendere sino a che punto, nella produzione hollywoodiana degli ultimi vent'anni, la sua struttura abbia resistito anche alle sollecitazioni del linguaggio formale. Come le istanze ideologiche (cinefilia, nostalgia) e tematiche (aggiornamento, attualizzazione), anche quelle che la Nacache chiama «*configurazioni* della narrazione e della messa in scena» hanno finito per testimoniare della solidità dei generi, ovvero della loro permeabilità alle caratteristiche che il cinema contemporaneo è andato gradualmente acquisendo. Tanto più che il rapporto privilegiato di un genere con una particolare opzione formale è, in qualche caso, rimasto tale: a cambiare, semmai, sono state la frequenza e la misura con cui un regista se ne avvale. In altre parole, il cinema hollywoodiano contemporaneo ha imposto un uso estremo, "non trasparente" (per usare la terminologia baziniana riguardo agli elementi del linguaggio), ha fatto della ridondanza e della complessità la propria parola d'ordine, alla quale anche il genere si è in qualche modo assoggettato.

Il cineasta più in linea con questo discorso è senz'altro Brian De Palma. Analizzando la presenza e la funzione della suspense in alcuni thriller di Hitchcock, la Nacache scrive: «Come l'ellissi, la suspense è un momento narrati-

vo vuoto: per qualche momento, non c'è letteralmente più niente da raccontare. Dal tempo del racconto si passa a una temporalità astratta, che il montaggio può estendere all'infinito, e il cui unico obiettivo è quello di produrre emozione». Ebbene, nei film definiti (non a caso) hitchcockiani di De Palma (*Complesso di colpa, Vestito per uccidere, Omicidio a luci rosse*), la "temporalità astratta", ancorata a un vuoto narrativo, viene allargata a dismisura, tanto da costituire un caso esemplare di suspense dilatata, quasi fine a se stessa, che finisce per diventare l'anima del racconto, relegando in secondo piano la *detection* vera e propria, con tutti i suoi elementi fondanti: delitto, indagine, individuazione del colpevole.

Non meno comune, d'altra parte, è la pratica di applicare a un genere una figura del linguaggio che, come fa notare la Nacache, può non essergli stata propria nell'epoca classica. Parlando del flashback, l'autore osserva infatti come esso sia in gran parte rimasto estraneo alla tradizione della commedia e del western, dove «il racconto [...] mal si presta alle manipolazioni della cronologia». Negli ultimi anni, invece, è proprio attraverso il flashback che sono state compiute radicali e innovative operazioni sia sul corpo della commedia "alla Frank Capra" (*Mister Hula Hoop*) che su quello del western (*Pronti a morire*). Ancora una volta, vale la pena notare come il genere ne esca rinfrancato piuttosto che annichilito, rigenerato piuttosto che mortificato. Lo stesso vale per l'ellissi, nel periodo classico terreno privilegiato della commedia, in particolare di alcuni suoi brillanti esponenti, Lubitsch in testa, ma oggi diventata una sorta di punto di riferimento stilistico per tutta una generazione di cineasti, al di là del genere frequentato. Che si tratti di sorvolare su una rapina, mostrandone solo la faticosa preparazione e le sanguinose conseguenze, come fa Tarantino in *Le iene*, o di relegare fuori campo un delitto, come ormai avviene di regola anche nel più banale e ordinario dei thriller, il ricorso all'ellissi è ormai pratica comune. Al punto che anche la Nacache finisce col definirla «il procedimento più moderno che l'espressione hollywoodiana abbia forgiato», vero e proprio «marchio della modernità: nel cinema europeo, chiaramente, e nei film più maturi del cinema americano contemporaneo». Tutto questo, però, a beneficio, e non a scapito, dei generi.

Fabrizio Borin, *Woody Allen*, Gremese, Roma 1997, pp. 128, L. 29.000.
Alessandro Cappabianca, *Roman Polanski*, Le Mani, Genova, 1997, pp. 172, L. 22.000.
Franco La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Torino 1997, pp. 136, L. 15.000.
Jacqueline Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, Le Mani, Genova 1996, pp. 172, L. 20.000.
Renzo Trotta, *Francis Ford Coppola*, Le Mani, Genova 1996, pp. 164, L. 22.000.

Alberto Pezzotta

Non sparate sul trash

Di cosa parliamo quando parliamo di trash? In un saggio pubblicato nel 1969 (*Trash Art And the Movies,* ora in *Raising Kane And Other Essays*, Marion Boyars, London-New York 1996), la critica americana Pauline Kael sostiene la tesi che tutto il cinema, in quanto arte industriale e di massa, misera consolazione dell'uomo alienato che si rifugia nel buio delle sale *(«true moviegoers: those perennial displaced persons in each city, the loners and the losers»),* sia trash. Ma proprio tutto, compreso *2001: Odissea nello spazio*, con i suoi messaggi consolatori («c'è un'intelligenza nello spazio che controlla il nostro destino, da cavernicoli ad astronauti»), i suoi trip psichedelici («il paradiso in Cinerama... roba di terza mano, rispetto a quello che fanno certi registi d'avanguardia») e la sua smisurata seriosità. Il che non esclude, da una parte, che il cinema possa raggiungere una propria originalità espressiva (si trattasse solo di rari bagliori in mezzo alla ripetizione e alla noia), che non va confusa col ritorno alla cultura ufficiale; dall'altra, che certi spettatori possano apprezzare il trash come arte.

Il discorso è certo datato, e per più di una ragione. La Kael scrive in un'epoca in cui ancora ci si preoccupa di trovare al cinema un posto all'interno delle arti tradizionali; e quando parla di spazzatura, si riferisce non agli *splatter-gore* di Herschell Gordon Lewis o ai film di Ed Wood, ma al mainstream hollywoodiano (da *Shangai Express* a *Il caso Thomas Crown*), o comunque a produzioni di successo (come *I selvaggi* di Corman). Ma rimane un punto di partenza utile sia per capire la storia di una categoria critica, sia per relativizzare i giudizi di valore che si porta dietro. Il trash di ieri, spesso, è l'arte di oggi, secondo una dinamica di alto e basso comune a molte arti. E comunque sono tuttora interessanti gli argomenti con cui la Kael contesta quelle rivalutazioni del trash che si servono di categorie critiche alte, in modo da riportare in una sfera di dignità culturale prodotti che, invece, andrebbero apprezzati per quello che sono, senza farsi troppe illusioni o alibi. Il trash, se esiste, va apprezzato per quello che è, e con criteri autonomi: libero poi il singolo se preferire nella storia del cinema Bergman o Russ Meyer.

Più di dieci anni dopo, un altro noto critico americano, Stephen Farber, parlava di trash a proposito di *Vestito per uccidere* di Brian De Palma (*Trashy Movies*, «American Film», aprile 1981). A quell'epoca nessuno doveva più dubitare che *Psyco* di Hitchcock, studiato e dissezionato nelle università di mezzo mondo, non appartenesse all'arte con la A maiuscola. "Trash" diventa un'etichetta infamante, la difesa cui ricorre la critica tradizionale contro un cinema (per cui allora si usavano termini come "postmoderno", "citazionista" "decostruzionista") in cui non si riconosce più. E questo contemporaneamente al diffondersi, specie nei campus universitari, di una cultura cinefila e revisionista (legata anche al fenomeno dei *"midnight movies"*), che sceglieva i propri oggetti di culto tra i film generalmente negletti. Se il cinefilo francese degli anni '50 (il cosiddetto *"macmahonien"*, dal nome di una sala parigina), fan di Boetticher e Walsh, cadeva nella trappola di usare per i suoi film del cuore argomenti critici più adatti a Flaubert e Balzac, quello americano negli anni '80 ha meno sensi di colpa. Da cui l'elevazione a rango di cult movie per film la cui bruttezza e confezione approssimativa diventa, se non titolo di merito, almeno motivazione del divertimento. È in questo periodo che nasce il mito di Ed Wood, la fama di *Plan 9 from Outer Space* come "più brutto film mai realizzato".

In uno dei primi libri che fanno il punto sul fenomeno, *Cult Movies* di Danny Peary (Vermilion, London-Melbourne-Sydney-Auckland-Johannesburg 1981), il famigerato *Plan 9* si trova in compagnia di "maledetti" come *Eraserhead - La mente che cancella* di Lynch e *El topo* di Jodorowski, *Freaks* di Tod Browning e *Pink Flamingos* di Waters, ma anche di film "seri" come *Eva contro Eva* di Mankiewicz o *2001: Odissea nello spazio*. Ad accomunare film tanto eterogenei, secondo Peary, è il tipo di fruizione: lo spettatore di un cult ha il gusto della marginalità (rivaluta film dimenticati o sottova-

Godzilla *di Ishiro Honda e Terry Morse*

lutati dai critici mainstream) e dell'alternatività (spesso si tratta di film che affrontano temi scabrosi o controversi) a scapito, spesso, dell'attenzione critica (da cui il fenomeno delle visioni ripetute e rituali, vedi *The Rocky Horror Picture Show*).

Dal dileggio originario, il giudizio si capovolge facilmente. Già nel 1981 Peary smonta in modo convincente la cattiva fama di Ed Wood, e dimostra che *Plan 9*, per quanto cialtronesco e realizzato da un dilettante, ha momenti espressivi originali che gli danno una certa dignità. E la stessa pochezza delle soluzioni tecniche (un attore che dovrebbe sostituire il defunto Bela Lugosi, morto prima della fine delle riprese, e invece non gli assomiglia affatto; lapidi e astronavi di cartone; recitazione così impacciata da risultare brechtiana) consente un divertimento che non è più snobistico e razzista, ma complice e partecipe. Si delinea, insomma, la figura di uno spettatore che ama quei film proprio perché sono fatti "male", perché si situano all'opposto del cinema standardizzato e omologato, soprattutto hollywoodiano. Le bestie nere dei primi fan di Ed Wood o Russ Meyer non sono Bergman o Truffaut, ma i filmoni da Oscar come *Gandhi* o *Kramer contro Kramer*.

Registi come Ted V. Mikels o Ray Dennis Steckler, habitué del low budget e teorici del "buona la prima", scrive Alberto Farina in *Sparate sul regista!*, «offrono allo spettatore schegge sorprendenti di bizzarria, impressionata sulla pellicola così come sgorgava dall'ispirazione individuale: rivelando a posteriori una carica eversiva tanto più devastante quanto inconsapevole, che affonda le sue radici nella libertà assoluta dai filtri del mercato o del mestiere, e non trova limiti se non nella povertà dei mezzi disponibili». Film come quelli di Russ Meyer o di Jesús Franco sono costruiti con una libertà formale e un gusto sperimentale che invano si cercherebbero nella produzione mainstream dell'epoca: e il fatto che si tratti di film erotici e di horror non è, agli occhi dei fan, che un valore aggiunto al godimento del testo, che si qualifica così come doppiamente trasgressivo.

La riscoperta e rivalutazione odierna di questo cinema, di cui testimonia la mole di libri disponibili sull'argomento più che la disponibilità sul mercato video dei film in esame, avviene però in un contesto ancora diverso, e che Farina coglie con precisione. Già dai tempi del filone catastrofico degli anni '70, il cinema hollywoodiano ha pian piano coperto quel bisogno di spettacolarità ingenua cui rispondevano i film di serie B. Spielberg e Lucas, in particolare, hanno inventato la formula del film di serie B con budget (e idee) da film di serie A; e dopo *Il silenzio degli innocenti*, anche l'horror ha avuto accesso agli Oscar e alla rispettabilità. La conseguenza è stata, in pratica, la morte delle produzioni indipendenti: il cinema "trash", "di exploitation", "di serie B", o come lo vogliamo chiamare, appartiene ormai al passato: i film di serie B (come *Striptease* con Demi Moore, che appartiene, giustamente, secondo Farina, al genere "tette e culi") li fanno, ormai, le produzioni di serie A.

Che il risultato sia anche un impoverimento di creatività, è probabilmente vero ma inevitabile. Il "cinema spazzatura" appartiene al passato, a una società prete-

levisiva e precedente l'avvento pervasivo dei mass media, dove gli investimenti erano più bassi e l'offerta di mercato incomparabilmente più diversificata. Una cultura dove c'erano ancora barriere da infrangere e mondi da scoprire, come testimonia il successo di massa, oggi impensabile, ottenuto nelle sale dai primi film hard-core (*Gola profonda*, *Behind the Green Door* e, in Francia, *Exhibition*). Il che spiega l'atteggiamento nostalgico e passatista di un libro come quello di Farina, dove, nella prefazione, John Landis e il suo alter ego Samuel L. Broncowitz – fantomatico produttore il cui nome troneggiava nei finti trailer (ovviamente di C movie) contenuti nel film di Landis *Ridere per ridere* (1977) – si lamentano della sparizione di un cinema la cui conservazione, non sovvenzionata dalle istituzioni e dalle cineteche, appare quanto mai precaria.

Contemporaneamente alla soddisfazione dei bisogni trash da parte del cinema di serie A (anche se Pauline Kael obietterebbe che è sempre stato così), c'è il fenomeno del "metatrash" cercato a bella posta. A partire dagli anni '80, una casa produttrice americana, la Troma, di Lloyd Kaufman e Michael Herz, ha costruito la sua (relativa) fortuna sul trash studiato a tavolino, ammiccando a un pubblico di teenager rockettari e divoratori di fumetti disposto a stare al gioco. L'idiozia, il cattivo gusto e la rozzezza dei film Troma non sono quindi involontari, come accadeva nel caso di un Wood o di un Mikels, ma sono voluti e esibiti orgogliosamente come marchio di qualità: un'ideologia che trova un precedente nell'"estetica dello schifo" di John Waters, ma che perde qui ogni accento eversivo o provocatorio. L'estetica della Troma è la morte del trash, che ha bisogno per esistere di una certa dose di incoscienza.

È solo quando il trash diventa pervasivo, d'altra parte, che può diventare oggetto di studio e essere catalogato. Nel pionieristico libro di Giovanni Salza, *Spazzatura* (Theoria, Roma 1994), l'ambito del trash non riguarda solo il cinema, ma anche il cibo (il *junk food*), la moda, i videogame e, ovviamente, la televisione. Antologie poi spesso imitate come *Il coraggio di scrivere* di Gianni Ippoliti (Baldini&Castoldi, Milano 1995), prendono di mira l'editoria trash dei libri autoprodotti da personaggi dello spettacolo di secondo piano. Nella sociologia da rotocalco il termine "trash" viene così a occupare un'area che, come giustamente notava Salza, si sovrappone parzialmente al "cult" e al "kitsch", senza identificarsi con essi: il trash è anche uno stile di vita, una forma mentis. Ma tra i neoesegeti del brutto e gli studiosi come Abraham Moles, che studiavano il kitsch come «processo sociale di inflazione dell'attività estetica nella società dei consumi di massa», «anti-arte», «eccesso nella mediocrità» (cfr. Abraham A. Moles, voce *Kitsch*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1978), c'è un abisso non solo di armamentario critico, ma anche di coinvolgimento dell'oggetto. Il "trashologo" alla Salza si bea del trash nonostante sia brutto e in quanto brutto: il trash esiste e quindi, hegelianamente, va giustificato e assaporato, in un abbraccio multimediale che va da Vanna Marchi alla Cherry Cola, dai film

necrofili del tedesco Jörg Buttgereit ai giochi di ruolo. Trash è quello che Guy Debord avrebbe chiamato l'avvento dell'era dello spettacolare integrato, in cui la produzione dello spettacolo si è sostituita alla realtà.

Conclusioni apocalittiche che nei libri recenti presi in esame non sono neanche accennate: in genere il discorso critico si ferma molto prima, e non tenta neanche sconfinamenti multimediali. Libri come quello di Farina o *L'incredibile storia del cinema spazzatura* di Jonathan Ross si propongono semplicemente come guide ai neofiti, panorami ragionati e succosi per spettatori ormai saturi di Stallone e Michelle Pfeiffer e desiderosi di ripercorrere una storia alternativa del cinema, finora negletta e censurata. Se c'è una cosa che non convince, in un atteggiamento come quello di Farina, è proprio la sua pregiudiziale favorevole e il suo abbraccio ecumenico a qualunque regista possa vantare una militanza nel cinema di "exploitation", sia quello ingenuo di una volta che quello fasullo di oggi. L'impostazione del suo discorso, curiosamente, è quella tradizionale per autori: quanto di più accademico e aderente a una poetica dell'individualità e dell'intenzionalità espressiva si possa dare. Anche se a Farina l'autore interessa non tanto come portatore di uno stile, ma come figura semieroica che, armata di fantasia, ingenuità e pelo sullo stomaco, riesce a fare film nei contesti più improbabili, inventando i trucchi più ridicoli e quindi più geniali: caso clamoroso quello di William Castle, modesto regista dell'orrore (ma anche produttore di *Rosemary's Baby*), cui si è ispirato Joe Dante per il suo *Matinée*, e di cui, come sempre, più che i film vengono analizzati, sulla scorta di un saggio di John Waters non citato ("Whatever Happened to Showmanship?", in *Crackpot. The Obsessions of John Waters*, Vintage Books, New York 1987), i gadget con cui accompagnava le proiezioni: da scheletri di plastica che uscivano da una botola a congegni che davano una leggera scossa allo spettatore. Farina è per un tipo di fruizione ludica che livella il valore dei singoli registi senza introdurre i necessari distinguo, e perpetuando di fatto una ghettizzazione in cui gli incapaci stanno a fianco dei geniali artigiani e dei registi veri, che sono tali indipendentemente dal genere che affrontano.

All'approccio aneddotico, autoriale e nostalgico-acritico di Farina si oppone in parte quello del più sbrigativo libro di Ross, che nasce da una serie televisiva e la cui edizione originale risale al 1993. Anche se i territori coperti sono simili (con alcune eccezioni: Ross parla anche della pornografia, del cinema di Hong Kong e della *blaxploitation*, mentre Farina ha un debole per i registi americani minori degli anni '60-'70), Ross si sforza però di seguire un ordine cronologico e per generi, nonché di segnalare, volta per volta, i film veramente interessanti, distinti dai bidoni irrecuperabili. Ross, inoltre, non si spinge nella contemporaneità, mentre Farina si entusiasma anche per casi recenti e patetici di "metatrash".

Un altro aspetto che Farina in genere trascura e su cui Ross invece si sofferma è quello dell'esperienza della visione. Per amare i film-spazzatura occorre spesso uno stomaco e una resistenza che il comune spettatore non si sogna

neanche. Film di culto come *Cannibal Holocaust* di Ruggero Deodato, *Cannibal Ferox* di Umberto Lenzi o *Untold Story* di Herman Yau, tutti citati nel libro di Ross, sono tra i più ripugnanti e violenti mai realizzati: e si tratta di una violenza tutt'altro che stilizzata e irrealistica, come quella in fondo innocua degli splatter di H.G. Lewis (classici esempi: la donna uccisa mentre gonfia una gomma da masticare, col palloncino che si riempie di sangue; o i capezzoli mozzati da cui esce latte e caffè). Gli *"strange films"*, qualunque giudizio se ne possa dare, pongono lo spettatore di fronte alle sue pulsioni più oscure: ed è con onestà che Ross, riferendo di un inimmaginabile porno scatofilo intitolato *The Enema Bandit* (t.l.: *Il bandito del clistere*), commenta: «Senza dubbio il film è degradante nei confronti delle donne. È degradante anche per gli uomini, come per qualunque idiota che come me è andato a vederlo. Ma devo ammetterlo, è stato anche un gran divertimento».

Per parlare di cinema di serie B, occorre anche non temere di sporcarsi le mani. È quello che fa il gruppo di «Nocturno», una fanzine dedicata al cinema italiano di genere nata nel 1990, che ha acquistato man mano professionalità e rigore metodologico, e che oggi offre in volume un'antologia riveduta e corretta dei materiali migliori: una fluviale intervista a Joe d'Amato/Aristide Massaccesi, profili di Laura Gemser e Ilona Staller, analisi del cinema di Lamberto Bava e di Lucio

Danza macabra *di Antonio Margheriti*

Fulci... Il discorso di «Nocturno» è fatto dall'interno: chi scrive non si sente obbligato a giustificare il proprio interesse per un certo cinema, ma dà per scontato che il lettore condivida la stessa ottica. Da cui una certa freddezza di approccio che sconfina nella maniacalità, antitetica sia al tono più goliardico e ridanciano di altre fanzine, sia all'entusiasmo generico dei Ross e dei Farina, in cui resta un fondo di degnazione snobistica da bravi ragazzi che si concedono piaceri proibiti. E se in «Nocturno» il discorso sul linguaggio e la retorica di questi film resta a volte solo abbozzato, non di meno è implicito e estrapolabile dalla ricchezza dei materiali raccolti, sempre di prima mano. Come scrive Sergio Grmek Germani nella postfazione, «Nocturno» ha «liberato i *guilty pleasures* da ogni senso di colpa»: e questo proprio perché manca la logica del confronto col cinema mainstream, quello "vero", presente in Farina o in Ross. Joe D'Amato non è né meglio né peggio di Francesco Rosi: semplicemente, in quanto regista originale esperto sia di tecnica che di produzione, vale la pena di parlarne con lo stesso rispetto.

È significativo che in «Nocturno» non si parli mai di "trash": e non perché, come lo sdegnato regista Ted V. Mikels citato da Farina, si sia convinti che quel cinema brutto sporco e cattivo sia comunque il migliore del mondo. È solo questione di punti di vista: parlare di trash presuppone comunque uno sguardo dall'alto. A meno che tutto il cinema sia trash: al che lo spettatore disperato di Pauline Kael, che va al cinema perché la vita non gli offre di meglio e cerca consolazioni in quella brutta copia che è il cinema, si ricongiunge idealmente con lo spettatore di «Nocturno», che ama quel cinema con fedeltà, ma senza illusioni.

Un classico terreno di studio per gli appassionati del cinema di serie B è l'horror italiano, sfiorato sia da Farina (nell'intervista finale a Massaccesi, autore di esercizi nel grand-guignol come *Buio Omega* e *Anthropophagus*, e a cui viene posta la comica domanda: «Lei ha realizzato anche parecchi film hard-core...», che è come chiedere al fornaio se faccia mai panini), sia da Ross (a proposito degli ormai classici Bava e Argento). Ed è proprio all'horror italiano dal 1957 al 1979 che è dedicato l'ultimo testo della serie *Bizarre Sinema!* Il lussuoso volume merita l'acquisto per il solo apparato iconografico, dove viene ricostruito con esattezza il legame tra immaginario cinematografico e forme di sottocultura popolare, dal fotoromanzo erotico al fumetto. Peccato che il tono della prosa di Bruschini sia del tutto acritico e mimetico all'oggetto: estasiato di fronte a «ballerine seminude, estremamente sexy mentre provano folli balletti in attesa di cadere preda dei famelici canini dei vampiri», finisce col perdere d'occhio il valore del film, accontentandosi di una generica rivendicazione dei valori dell'immaginazione di fronte a un cinema "ufficiale" che dovrebbe essere più prevedibile e ammuffito. La solita ricaduta insomma, nel modello del cinefilo *"macmahonien"*, che crede di vedere poemi d'amore e morte nei fotogrammi traballanti dei suoi film, ed è pronto a salvare ecumenicamente sia il genio sia il cialtrone. E se di trash ovviamente qui non si parla, si cade nel rischio opposto: parlare della cultura popolare come se fosse grande arte.

Nella linea di documentazione iconografica sull'horror italiano va ricordato anche il volumetto *Made in Hell*, a cura di Igor Molino, una celebrazione dell'arte di Sandro Simeoni e degli altri cartellonisti che hanno nutrito l'immaginario di varie generazioni. Peccato che manchi di un apparato filologico e che i testi si limitino alla nostalgia e alla celebrazione.

La pornografia non è automaticamente sovrapponibile al trash. Legata com'è a rigide strutture produttive e distributive, ha spesso una dimensione industriale e professionale che la allontana dal paleocapitalismo e dall'arte di arrangiarsi di molti registi trash. Eppure col trash la pornografia condivide la semiclandestinità e il gusto folkloristico del kitsch: e, come si è visto nel libro di Ross, si tratta di due campi contigui nella fruizione e nell'immaginario cinematografico.

Per molti anni la pornografia è stata una sorta di ultima frontiera della critica, sfida per i semiologi in vena di esperimenti (che si trovavano ad analizzare un linguaggio fortemente conativo, basato sulla ripetizione e sulla serialità) e per i critici disposti a vincere l'imbarazzo e rischiare di confrontarsi con un grado zero delle immagini. Ma quanta acqua è passata sotto i ponti, dagli anni ruggenti in cui una rivista di tono tradizionalmente alto come «Filmcritica» sfondava il tabù dedicando al porno un numero intero (il 326-327 del 1982, curato da Enrico Ghezzi), per di più esplicitamente illustrato (con un coraggio che per altro non si è quasi mai ripetuto nella pubblicistica e nella produzione seguente). Come tutti sanno, la pornografia ha avuto ormai una legittimazione all'interno dell'industria dello spettacolo e del mondo televisivo, anche se in forme e modi paradossali. Alla promozione televisiva e alla fama delle singole (porno)star, infatti, si è accompagnato un abbassamento della qualità della produzione, che in genere non rincorre più, come negli anni '70, un confronto impossibile col cinema "normale" (da cui film hard con una trama, una bella fotografia e così via): il porno sembra rientrato, oggi, alla sua funzione originale, di sostituto o coadiuvante dell'accoppiamento. E la sua rilevanza culturale appare drasticamente ridimensionata, rispetto agli anni in cui la riflessione sul sesso da parte di registi importanti (come il Nagisa Oshima di *Ecco l'impero dei sensi* o il Paul Vecchiali di *Change pas de main*) presupponeva il contesto di un cinema pornografico problematico come quello del primo Gérard Damiano, con cui valeva la pena di confrontarsi.

In questa situazione colpisce, per il tono leggermente retrodatato, un libro come *La pornografia e i suoi nemici* di Pietro Adamo. Ospitato in una collana di divulgazione rigorosa diretta da Giulio Giorello e Marco Mondadori, il saggio sulla pornografia spicca stranamente tra titoli come *Cervello destro, cervello sinistro, L'insonnia*, *I Balcani* o *Alimentazione e salute*. Della pornografia, in ogni caso, più che il linguaggio e lo stile, interessa ad Adamo soprattutto l'aspetto sociale e la discussione delle tesi di chi la combatte, dai censori alle femministe. L'autore, che è uno storico libertario oltre che pornofilo dichiarato, arriva alla conclusione che è preferibile affrontare i problemi e i rischi che conseguono da una pornografia libe-

Moana Pozzi in Amami *di Bruno Colella*

ralizzata (come quelli legati allo sfruttamento delle donne e dei minori), piuttosto che «adottare una politica di limitazione delle opzioni e delle potenzialità espressive dei singoli». Un po' troppe cautele, a dire il vero, per chi poi si esalta per *New Wave Hookers*, di Greg Dark, in questi termini: «Il film è visivamente opulento e grandioso, guidato da un Jamie Gillis in maglietta nera con la scritta *"Anarchy"* che dà voce alla filosofia un po' anarchica del regista».

Se rimane un dubbio, alla fine di un pamphlet così pieno di buon senso come quello di Adamo, è per quale motivo la pornografia giustifichi tanto sforzo intellettuale e tanto entusiasmo: perché – discorsi di libertà d'espressione a parte – non sia "noiosa" e ripetitiva come dicono tanti suoi difensori a dire il vero un po' schifiltosi, come lo scrittore J. M. Coetzee. C'è un fondo oscuro, nella pornografia come nell'horror estremo, con cui è sempre scomodo, da spettatori, fare i conti. Tant'è che anche Adamo finisce col rifugiarsi nella nostalgia, celebrando col solito tono acritico quella che ritiene la stagione d'oro dell'hard: la produzione americana degli anni '70.

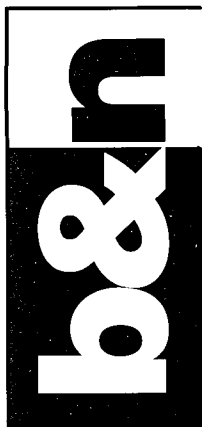
«L'orizzonte del cinema porno hard italiano ci è sempre parso limitato, ma l'Italia è il paese in cui il porno si è fatto esso stesso orizzonte», scrive Enrico Ghezzi nella prefazione a *Moana e le altre* di Andrea Di Quarto e Michele

Giordana. Alla modestia dell'immaginario messo in scena dai registi italici (ancora emuli di una pretesa "normalità" come nel caso degli hard "di denuncia" di Salieri) si contrappone una normalizzazione sconcertante agli occhi dei media: da cui i noti casi di beatificazioni postume e promozioni di rispettabilità. *Moana e le altre*, brillantemente imparziale e superficiale, non scalfisce questa "normalità", ma la rispecchia: nelle interviste ad attori e attrici che appaiono tutti sensati, benpensanti, professionali e un po' noiosi. E i lati inquietanti e veramente interessanti, per il cinefilo più o meno trashologo, rimangono ancora una volta in ombra: dalla polimorfia surrealista dei film di Schicchi ai generi ancora oggi più nascosti.

Ma anche il discorso sulla pornografia, come quello sul trash, finisce fatalmente con l'essere passatista. Ci si può entusiasmare per i McBacon ai McDonald's o per Selen al *Maurizio Costanzo Show*, per il venditore Roberto De Crema che si sgola su Odeon TV o per Maurizia Paradiso che imperversa con bambole e falli di gomma su Lombardia 7, per Emanuelle Cristaldi che apre le gambe davanti alla folla ululante del Misex milanese o per Giulio Einaudi in mutande che riceve il Gabibbo: ma quello contemporaneo è trash di plastica, imitazione fasulla del trash vero di una volta. Che dire di una cultura giunta alla fase del post-kitsch, che mette in conto la produzione di una data quantità di idiozia e di cattivo gusto?

Il trash non è più un eccesso, una brutta copia, un vorrei-ma-non-posso: il trash non è più sporco, ma si presenta sul mercato nuovo di zecca. Ormai i cinefili innamorati di Vampira che, chiome sciolte e strizzata in un vestitino scollato, avanza con andatura catatonica in *Plan 9* di Ed Wood, e quelli che piangono per Ingrid Bergman santa e martire in *Europa 51*, sono quasi fratelli, anche se non se ne sono ancora accorti.

Pietro Adamo, *La pornografia e i suoi nemici*, Il Saggiatore, Milano 1996, pp. 126, L. 10.000
Andrea Di Quarto, Michele Giordano, *Moana e le altre. Vent'anni di cinema porno in Italia*, Gremese, Roma 1997, pp. 248, L. 35.000.
Alberto Farina, *Sparate sul regista! Personaggi e storie del cinema di exploitation*, Il Castoro, Milano 1997, pp. 176, L. 32.000.
Manlio Gomarasca, Davide Pulici, Andrea Giorgi, Daniele Aramu, *Nocturno Book n. 1*, Italiana Comunicazione Editore, Torino 1997, pp. 126, L. 20.000.
Made in Hell–A Pictorial Voyage through the Italian Horror, a cura di Igor Molino, Igor Molino Editore, Firenze 1997, pp. 48, L. 18.000.
Stefano Piselli, Riccardo Morrocchi, Antonio Bruschini, *Bizarre Sinema! Horror all'italiana 1957-1969*, Glittering Images, Firenze 1997 pp. 176, L. 80.000.
Jonathan Ross, *L'incredibile storia del cinema spazzatura*, Ubulibri, Milano 1996, pp. 278, L. 50.000.

b&n

scritture

re sc

Sergej M. Ejzenštejn

Il poliziesco

Possiamo forse arrischiarci a presupporre che la legge strutturale *(zakonomernost')*[1] che regola la costruzione degli intrecci[2] *(sjužet)* in quanto elemento formale, segua le stesse leggi delle altre componenti della forma? Possiamo ad esempio supporre che i meccanismi e le leggi del tropo entrino in gioco anche nella composizione delle azioni e degli eventi di una data situazione o di un dato intreccio? Vedremo. C'è un vecchio racconto a proposito di un contadino e un paio di occhiali. Il contadino arriva da un ottico. Chiede un paio di occhiali. Li prova. Gli passano una pagina stampata. Non riesce a leggere. Gli viene dato un secondo paio di occhiali. Non riesce a leggere. Un terzo paio. Stessa cosa. Continua a provare. Invano. Infine, salta fuori che il contadino ha una vista perfetta, semplicemente... è analfabeta. Ovviamente, davanti a una simile circostanza non ci sono occhiali che tengano. Ma facciamo un altro esempio.

Già ai tempi della mia prima gioventù nutrivo una grande passione per le interminabili serie di romanzi giallo-polizieschi con protagonista l'imprendibile Fantômas. Il contemporaneo serial su Irma Vamp, *Les Vampires*[3], infervorava l'immaginazione e faceva gelare il sangue nelle vene quando, attraverso il foro del calorifero, in una stanza ermeticamente chiusa, penetrava un enorme boa nero che stritolava nel proprio abbraccio la vittima indifesa; oppure, quando l'amante segreto di lady Beltam, Fantômas, spariva attraverso la parete proprio nel momento in cui l'instancabile investigatore Juve con un'energica stretta lo afferrava per la mano; da questa si sfilava un guanto fatto con la pelle della vittima, mentre la mano di Fantômas sgusciava via liberamente... Fantômas era così popolare che, ancora durante gli anni della Nep, questo nome intrigante e magnifico faceva bella mostra di sé sulle insegne delle sale cinematografiche all'angolo tra la Sterenka e l'anello dei Boulevard.

Molti anni dopo, nel lontano Messico, in uno sperduto buco di provincia di uno dei suoi Stati più dimenticati, dove ci aveva spinti la caccia alla verginità intatta delle "colonie di uccelli" tropicali e la pesca di piatte razze dalla coda a punta, simili a cuscinetti di gomma bucati, mi capitò una sera, durante una proiezione, di

vedere un pot-pourri di spezzoni, tratti dall'intero serial *Fantômas,* ritagliati dai frammenti irriconoscibili delle vecchie pellicole. Intorno sedevano persone ignare dalle facce olivastre, che s'erano cacciate in questa fornace buia e soffocante con ben altri scopi. I gridolini nell'oscurità rivelavano le loro intenzioni. Sullo schermo, intanto, incespicando e arrancando, scorreva quello che un tempo era stato l'epos glorioso e superbo del leggendario malfattore. A tratti riluceva la superficie del boa; ora gli investigatori, agguantando il malfattore da ambo le spalle, rimanevano sbigottiti trovandosi d'un tratto tra le mani un paio di protesi, mentre, nel frattempo, da sotto le falde del frac, l'eroe sgusciava via; ora, invece, mentre tentavano di agguantarlo al di sotto delle spalle, ritraevano in fretta le mani ferite da punte d'acciaio sporgenti da bracciali nascosti sotto gli eleganti polsini... Intorno a me non c'era né interesse né eccitazione. Questi spezzoni di pellicola non dicevano niente ai miei vicini. Non ricordavano loro nulla. E questi, lì al buio, non perdevano certo tempo. Le ragazze continuavano a strillare concitatamente.

Quello verosimilmente fu il mio ultimo incontro con questo dominatore degli intelletti giovanili. Prima di questo ce ne fu un altro, a Parigi; decisamente più entusiasmante e felice. Ero a caccia della raccolta completa di quest'opera intramontabile di Pierre Souvestre e Marcel Allain. Essa conta trentatré volumetti di quattrocento pagine l'uno. L'*Iliade* si accontentò di soli ventiquattro canti! Passavo ore a rovistare nei cassoni dei *bouquinistes* disposti sul lungofiume della Senna argentata, com'erano una volta le bancarelle dei nostri *bouquinistes* lungo le mura di cinta di Kitaj Gorod. Ora non ci sono più né mura né bancarelle. La nuova pianificazione di Mosca ha spazzato via le une e le altre. Chissà se esistono ancora i lungofiumi parigini, e chissà se sono ancora così intrisi di romanticismo, come resteranno per sempre nella memoria dei bibliofili e dei collezionisti di libri rari? O sono stati anch'essi travolti dallo stivale fascista di Hitler?

Da questo lungofiume portai via nel mio alberghetto di Montparnasse un mucchio di libri antichi. L'intera raccolta di «La Lanterne» di Rochefort[4], la storia del teatro dei *Funambules,* dove lavorava l'immortale Deburau, e la serie quasi completa dei *Fantômas.* La raccolta risplende per la screziatura delle fantastiche copertine: ora vi si vede una bara aperta accanto alla quale si sta svolgendo una furiosa sparatoria tra due uomini travestiti... da monache con enormi copricapo bianchi; ora, invece, un uomo striscia fuori dalla fontana di Place de la Concorde, proprio sul luogo dove un tempo si trovava la Ghigliottina (nel romanzo, sotto l'acqua della fontana, si trova una stanza segreta dove Fantômas ha rinchiuso un certo... re); su un'altra invece, sotto al colorito titolo *Il bavero di canapa,* un prete russo (!) recita un *Te Deum* a due figure solidamente legate a delle sedie disposte sullo sfondo. Girando questa copertina scopriamo che Fantômas una volta si è fatto passare per... il capo dell'Ochrana di Pietroburgo da lui ucciso e che ora le sue avventure russe continuano a... Gatčina, «un povero villaggetto di pescatori» sulle rive del gelido golfo finnico. Nello stesso romanzo l'intraprendente amico di

Il paradigma indiziario

Per leggere nel modo migliore le note di Ejzenštejn sul giallo occorre collocarle sullo sfondo del grande libro, tuttora inedito, sul metodo (noto anche come Grundproblem*), di cui il testo qui presentato in prima traduzione italiana avrebbe dovuto costituire una delle sottosezioni dedicate al tema più generale della composizione e delle sue regolarità strutturali. Sappiamo che Ejzenštejn aveva cominciato a elaborare* Il metodo *nella prima metà degli anni '30, pressato dall'urgenza (che in quel periodo avvertì con particolare intensità) di legittimare sul piano filosofico le componenti «regressive» dell'esperienza estetica, i moventi oscuri e pulsionali da cui l'arte trae gran parte della sua efficacia, ma anche la sua forza eversiva e dionisiaca. Questo movimento di legittimazione, le cui diverse direttrici teoriche intessono la complessa e ricchissima rete dell'estetica matura di Ejzenštejn per mettere da ultimo capo nell'insuperabile sistematizzazione della* Natura non indifferente*, si articola nel libro sul metodo secondo un modulo caratteristico che consiste nel ricondurre una gran quantità di forme canoniche (tra le quali il romanzo poliziesco) a figure compositive relativamente semplici e, quel che più importa, intimamente correlate con i processi profondi dell'attività immaginativa. Si tratta di figure (nel caso del poliziesco: la metonimia e alcune sue trasformazioni) che affondano le radici nello strato più primitivo – o per meglio dire più originario – del nostro pensiero: uno strato che Ejzenštejn definisce «pralogico» volendo marcare, con quel curioso prefisso, la sua risoluta presa di distanza da ogni concezione ispirata a una razionalità di tipo evoluzionistico. Il pensiero «sensuoso» o «immaginale»* (obraznyj)*, di cui il libro sul metodo esplora le risorse e le modalità di esecuzione, non è infatti una forma arcaica e imperfetta che verrebbe soppiantata in una fase successiva dalla potenza concettuale del* logos*, è piuttosto l'altra faccia del* logos*; la sua interna "fodera" di carne e di senso, il suo indispensabile adduttore sensibile.*

Si possono fare due ordini di considerazioni su questa démarche del Metodo *e in particolare sull'aspetto che essa assume nel testo sul poliziesco (che risale, con ogni probabilità, ai primi anni '40). La prima riguarda l'inconfondibile strutturalismo dinamico di Ejzenštejn vale a dire la sua capacità di sussumere (assai perspicuamente) sotto le stesse regole di produzione testi comunemente attribuiti a generi diversi o addirittura a ambiti culturali eterogenei e non collegati. Qui si parte da una divertente storiella sugli equivoci che possono nascere nel misurare la vista a un analfabeta; si mostra che l'efficacia comica della storiella riposa su una* classificazione incongrua *ottenuta per spostamento metonimico (l'oculista attribuisce all'insufficienza delle lenti ciò che andrebbe invece imputato all'analfabetismo del paziente); si riporta l'intero dispositivo metonimico a una legge strutturale del pensiero «pralogico» (la regressione dal differenziato all'indifferenziato, cioè il ritorno alla condizione che* precede *ogni possibile classificazione, ma anche alla condizione che* offre *un mondo tutto ancora da classificare, un mondo integralmente disponibile all'emozione del cercare e del fare ordine); si discute con finezza sui vantaggi che possono derivare da*

Juve, il giornalista Fandore, ferma la Transiberiana in piena corsa ungendo i binari con una botte di... sapone verde casualmente caduta da un treno merci. Mi manca un volumetto con la figura di Fantômas nella sua maschera nera e, ovviamente, in frac, che incombe su Parigi e tiene la *ville-lumière* sotto al suo tacco; già... deve trattarsi di quello in cui sul tavolo da gioco, tra oro e banconote, giace una mano orribilmente mutilata in un guanto scuro.

un uso intenzionale e, appunto, metodico *di questo tipo di regressione (che si lega, sì, alla quiete dell'indifferenziato, ma anche alla motilità dell'impulso* poietico *a ritrovare e mettere ordine); si generalizza infine la tesi mostrando come il procedimento del ritorno intenzionale all'indifferenziato (di cui, naturalmente, si dovranno saper ricostruire tutte le strategie trasformative) si renda responsabile della costruzione di molti intrecci tipicamente polizieschi, e forse di tutti se è vero che il romanzo giallo si configura, di regola, come una storia in cui ne va delle appassionanti peripezie di un buon classificare. Una storia, dunque, nella quale è in gioco nient'altro che* un'avvincente narrativizzazione di una delle nostre prestazioni cognitive fondamentali.

Quest'ultima osservazione ci porta al secondo ordine di considerazioni, che riguarda più direttamente ciò che prima ho definito come un movimento di legittimazione filosofica delle componenti oscure, primitive e dionisiache della forma artistica. Dev'essere ben chiaro che lo sforzo di Ejzenštejn non mira tanto a rivendicare importanza e dignità a questi aspetti «irrazionali» dell'esperienza estetica ricorrendo all'argomento secondo cui la loro potente presa emotiva sarebbe un ingrediente indispensabile per l'efficacia dell'opera. Per lui si tratta, piuttosto, di mettere in luce la connessione essenziale *tra l'emozione (sensibile) e la conoscenza (intellettuale) e di ridescrivere lo spazio proprio dell'opera d'arte e dell'esperienza estetica come uno spazio destinato a esibire precisamente quella connessione in quanto luogo esemplarmente istitutivo e del sensibile e dell'intellettuale. È a questo titolo che l'arte ci appassiona, ed è in questo senso che bisognerà aver cura di interpretare il costante – e facilmente fraintendibile – riferimento di Ejzenštejn a un* pensiero per immagini *che è intrinseco al fare artistico (ma si fa apprezzare anche nell'ambito del più modesto e artigianale lavoro dello scrittore di gialli) e che costituisce l'oggetto di ogni autentica indagine sul* metodo *dell'arte. Questa «immaginità» del pensiero (questa* óbraznost'*, questa* Bildlichkeit *ricca di emozione) non ha per Ejzenštejn alcuna attinenza vincolante al regime ottico-visivo dell'immagine, e ha da fare piuttosto col lavoro produttivo originario con cui l'immaginazione non smette di ridefinire i confini tra sensibile e intelligibile ricavandone figure per la comprensione del mondo e anche per la conoscenza in senso stretto. Se l'opera d'arte ci avvince, insomma, è perché ci colloca e ci mantiene nel bel mezzo dell'officina immaginativa del pensiero.*

Che poi di questi temi – che sono i grandi temi di un'estetica filosofica – si possa trattare con la divertita leggerezza e con l'appassionata spregiudicatezza di cui il testo qui tradotto è un magnifico esempio è uno di quei doni che ci fanno così tanto amare la bizzarra scrittura di Ejzenštejn.

Pietro Montani

Ma tagliamo corto con questo flusso di liriche effusioni e passiamo alla descrizione della scena di uno di questi originali romanzi che qui ci interessa. Durante uno di questi misteriosi e terribili delitti, con sparizione del cadavere e tutto il resto, in un distretto di polizia di campagna arriva lo scemo del villaggio. Passeggiando per il bosco si è imbattuto in una villa; il portone d'ingresso era aperto. È entrato nelle stanze. È entrato nella stanza da bagno. Nella vasca stava facendo il bagno una donna di straordinaria bellezza. L'idiota ha teso la mano verso di lei per toccarla. Ma la donna gli ha morso un dito e quello gridando è scappato via. Successivamente si chiarisce che nessuno stava facendo il bagno.

Nella vasca c'era appunto il cadavere scomparso. Peraltro non c'era affatto acqua in quella vasca, ma appunto l'acido di azoto con cui era stato distrutto il cadavere. Quello che il povero scemo aveva preso per un morso non era altro che una scottatura provocata dallo stesso acido. Successivamente, attraverso uno stratagemma alquanto originale, Fantômas farà fuori anche quello, in quanto testimone, sebbene irresponsabile, dei suoi orrendi crimini. Ma ora dimentichiamo Fantômas e occupiamoci delle situazioni descritte.

È assolutamente evidente che la costruzione di questo episodio è esattamente la stessa che nella storia del contadino e degli occhiali. Ma come possiamo definire questo tipo di situazione comica o drammatica? Mi sembra che si possa fondatamente annoverare nella categoria degli... "intrecci metonimici", cioè gli intrecci costruiti secondo il principio della metonimia. Ricordiamone la definizione: <...> [«La metonimia è una figura retorica, un tropo che consiste nel sostituire una parola con un'altra in base ad una contiguità di posizione tra i due concetti»]. Ritengo che ambedue i casi illustrati corrispondano a questa definizione. Si concorderà facilmente con me, ma si potrebbe obiettare che qui abbiamo a che fare con un materiale "non canonico" e molto "specifico". Facciamo altri esempi. Procedendo per esempio secondo la linea completamente diversa dei racconti popolari su Ivan il Terribile, m'imbatto nel XVI tomo delle *Opere Complete* di A. N. Veselovskij e nel suo articolo intitolato *Le favole su Ivan il Terribile* (1876). Fra queste trovo la favola su Širbarša essa Ivan il Terribile tenta di acciuffare il ladro Širbarša. Lo zar Ivan ha fatto finire lo zio del ladro in un calderone pieno di pece e lo ha fatto cuocere. Per catturare Širbarša in persona «lo zar Ivan Vasil'evič ordinò di trasportare quel cadavere in giro per Mosca e di arrestare il primo che sospirasse o gemesse per lui, poiché si sarebbe trattato senza dubbio del ladro. Širbarša chiede alla zia se intenda piangere per lo zio defunto. Se sì, allora prenda pure una giara di latte e si avvii incontro al cadavere. "I soldati ti spingeranno per allontanarti da lui, e tu allora lascia cadere la giara e mettiti a piangere, come se fosse per la giara, e dì loro: andrò dal giudice e gli chiederò giustizia! Perché m'avete rotto la giara di latte?" E la zietta così fece. Riuscì in tal modo a piangere per il marito e a beccarsi dieci rubli dai soldati affinché non li denunciasse. E intanto il ladro non fu trovato...» (*Articoli sulle fiabe* 1868-1890, Nuova Edizione dell'Accademia delle Scienze, 1938). È assolutamente evidente che anche questo esempio ha a che fare con il nostro discorso.

A tale proposito è necessario fare un'altra considerazione. La questione non risiede solo nella costruzione metonimica dell'intreccio, ma anche nel fatto che la metonimia è nota come una delle modalità del pensiero arcaico, usata qui come una battuta di spirito intenzionale. Per "adattarsi" in qualche modo alle norme del pensiero arcaico il freddurista deve mostrarsi più furbo di chi è già passato a un piano di pensiero "logico".

A questo punto incominciamo a cercare altri esempi che possano confermare questo stato di cose, ma non più come un caso isolato, ma come fatto generale pre-

sente in questo tipo di costruzioni. L'esempio si trova proprio lì accanto, in un'altra marachella di Širbarša. Širbarša riesce ancora una volta a superare lo zar Ivan in astuzia. Ritenendo che Širbarša non resisterà alla vista dell'oro, Ivan Vasil'evič ordina di sparpagliare per le bettole delle monete d'oro; chi si chinerà verso quelle monete sarà arrestato, poiché si tratterà senz'altro del ladro Širbarša. Ma Širbarša anche quella volta aguzza l'ingegno. Spalma la suola dello stivale con pece liquida e le monete vi rimangono attaccate automaticamente. Tuttavia, Širbarša ubriaco si addormenta. I soldati notano le monete attaccate alla suola. Radono mezza testa e mezza barba all'uomo addormentato per poterlo distinguere dagli altri il giorno dopo. Ma Širbarša si sveglia prima degli altri e, mentre quelli dormono, li rade tutti allo stesso modo. Così ancora una volta non sarà possibile né riconoscerlo né arrestarlo.

La stessa identica situazione si ritrova nella storia egizia con Rhampsenit, rielaborata tra l'altro anche da Heinrich Heine[5]. Lì la figlia del re tinge di nero il giovane che ha avuto l'ardire di giacere con lei, mentre dorme in una stanza insieme agli altri. Rhampsenit destandosi se ne avvede e, esattamente come Širbarša, dipinge di nero tutti gli altri! Vediamo che anche in questo caso sia Širbarša che Rhampsenit effettuano una stessa operazione "regressiva": individuata l'unica unità diversa rispetto al "tutto" indifferenziato, la riportano a un insieme indistinto e omogeneo. Così vengono ancora una volta sbeffeggiate le categorie interpretative superiori. Questi due esempi sono di per sé già significativi.

Ma facciamone ancora un terzo traendolo da una situazione che abbiamo già preso in esame precedentemente in quanto indicativa per il materiale trattato[6]. Il "trucco" mediante il quale Porzia sconfigge Shylock consiste in un processo costruito esattamente su quegli stessi presupposti. *Quando nomina la "libbra di carne" e esige che venga controllata l'esattezza di questo peso – che non ci sia né un grammo in più né uno in meno –, in sostanza effettua un'inversione del significato traslato di "libbra" e lo riporta a una concreta unità di peso.* Quando Čackij[7] dice "un milione di tormenti" nessuno pensa che lui abbia 999.999 tormenti più uno. O ancora, quando Amleto dice a Ofelia che è pronto a amarla come "quarantamila fratelli" non potrebbero fare, egli intende la qualità (il grado) dell'amore e non la precisa intensità amorosa di 39.999 fratelli più uno! Allo stesso modo noi diciamo "mille scuse" e "come va la vita?", ma il nostro interlocutore sarebbe oltremodo sconcertato se ci venisse in mente di elencare un migliaio di frasi di scuse, e non ci stupiremmo meno se in risposta alla nostra domanda ottenessimo non un semplice "bene, grazie", ma un resoconto approfondito dei casi e dei problemi della vita. *Qui la questione della libbra di carne è particolarmente sottile, infatti una "libbra di carne" è semplicemente una formula traslata con la quale s'intende l'azione di "uccidere" (come si usava fare nei confronti di un debitore squattrinato in base alle leggi antiche)... Porzia nella sua battuta riconduce il concetto traslato della libbra di carne, "uccidere", al suo concreto dato di partenza. Questo si chiama ritorno alle leggi del pensiero "concreto".* Ci siamo già imbattuti precedente-

mente in questo tipo di situazione a proposito di Nataša Rostova all'Opera. In quello stesso punto abbiamo ricordato l'effetto comico che dal canto suo ottiene Swift nella descrizione comica degli scienziati di Laputa[8].

Così, in tutti e tre i casi prende il sopravvento un "intelletto profondo" (zadnij um), un comportamento e un'espressione verbale impostati secondo le leggi del pensiero arcaico e sensoriale. Qui praticamente, dal punto di vista dell'intreccio, delle situazioni e nel gioco dei "motivi", si infligge al "buon senso" lo stesso ironico colpo di cui parlava Engels [cfr. sopra a proposito della questione del "movimento di rifiuto" *(otkaz)*[9]]. Il famigerato "comprendonio" della saggezza popolare è basato su questo stesso principio. Nella famosa favola con le tre domande dello zar rivolte al sagrestano travestito da pope, il furbo si trae d'impaccio ogni volta con la stessa manovra. Quando lo zar chiede: «Cosa sto pensando?», l'uomo travestito risponde: «Stai pensando che davanti a te hai un pope, mentre io sono un sagrestano!». Di nuovo si verifica uno spostamento *(sdvig)* dalla comune interpretazione del concetto al suo contenuto oggettivo e concreto.

La "filosofia" che sta a monte di tale procedimento è, verosimilmente, molto profonda. Penso che sia fondata sulla riprovazione del distacco che il buon senso intellettualizzato e inorgoglito ha creato rispetto alle profondità della saggezza popolare e al suo ricco patrimonio di esperienza pratica, rivolgendosi totalmente alla superficie delle cose e a deduzioni troppo leggere e affrettate. La sottovalutazione della componente "pralogica" *(pralogičeskaja)*[10] e sensoria, che entra a far parte integrante, allo stesso titolo di quella analitica e differenziante, del pensiero compiuto *(soveršennoe myšlenie)*, dialettico, viene condannata, come vediamo, sin dalla più remota antichità. In queste fiabe sul comprendonio e la saggezza popolari è riaffermata in pieno l'esclusiva vitalità di ciò che affonda le radici nel carattere popolare e che si ritrova anche nell'ambito dei rituali tradizionali. Così, per

Ejzenštejn a Hollywood

esempio, i re boemi un tempo venivano condotti nel luogo di sepoltura issati su buoi dopo essere stati calzati con zoccoli da contadini. Questo serviva per rammentare all'erede al trono che i sovrani sono venuti dal popolo.

A sostegno di questa mia concezione possiamo ricordare un altro uso antico di cui si serba memoria in una delle situazioni tradizionali più popolari (presente tra l'altro anche nel dramma intrecciato da Shylock e Porzia). Mi riferisco alle prove rituali dell'India antica che accompagnavano l'iniziazione del sacerdote delle Upanishad o dei Veda. Come testimoniano le fonti storiche, durante l'iniziazione al sacerdote venivano sottoposti alcuni enigmi da decifrare! Perché? Credo che in questo caso la risposta sia una sola. Che cosa distingue in natura gli "indovinelli" dalle "soluzioni"? Li distingue il fatto che la soluzione nomina l'oggetto della formulazione, mentre l'indovinello propone lo stesso oggetto sotto forma d'immagine intessuta di un certo numero dei suoi contrassegni caratteristici. Il grado di caratterizzazione di questi contrassegni che, anche se con difficoltà, possono pur sempre essere decifrati, differenzia l'indovinello di "alto stile" da quello "comico", che invece ha un carattere volutamente casuale, atipico e persino contraddittorio. Si tratta di indovinelli del tipo: «Tutt'attorno ha il pelo e in mezzo ha l'ovatta, che cos'è?»; e la risposta: «Un cane che corre intorno a una farmacia». Oppure: «Da sopra non si vede niente, da sotto non si vede niente e dai lati neppure, che cos'è?», e la risposta: «Un cocomero in un cassetto»; ben diversi da quei magnifici esempi di indovinelli popolari come «Sopra un buco, sotto un buco e in mezzo il fuoco e l'acqua» (il samovar), o dai famosi tre enigmi della sfinge. Ma perché il sacerdote deve saper sciogliere gli enigmi? La cosa non risiede nell'enigma in sé, ma nel fatto di convincersi che a colui che è iniziato ai grandi misteri, proprio in quanto "iniziato", è dato di dominare:

– sia il linguaggio dei concetti che il linguaggio delle metafore,
– sia la lingua della logica che la lingua dei sentimenti.

Il grado di controllo di ambedue queste categorie, e la capacità di ricondurle a un'unità e a una reciproca compenetrazione, è indice del grado di padronanza da parte dell'"iniziato" del pensiero assoluto e dialettico; sebbene non ancora materialistico, cosa impossibile in tempi così remoti, purtuttavia già rozzamente dialettico, sia in India che in Cina o in Grecia.

È decisamente insolito mettersi a rovistare in questi remoti stadi dell'elaborazione delle rappresentazioni. Ma compiacerci della loro baldanza, tendente all'ingenuità o all'imperfezione, è qui del tutto fuori luogo. È di gran lunga più interessante ricercarvi le radici e i germogli delle figurazioni concettuali successive, che allo stato attuale hanno già raggiunto una piena chiarezza. In tutti i casi di questo tipo ricordo con piacere le pertinenti parole di Engels a proposito degli utopisti: «Il lato utopistico delle teorie socialiste si è ormai totalmente spostato su un piano storico, e noi non ci soffermeremo su di esso un minuto di più, cedendo ai rigattieri della letteratura il compito di andare in giro sofisticando solennemente su

Ejzenštejn durante una lezione di recitazione al Vgik di Mosca

queste fantasticherie, che oggi fanno soltanto sorridere, e di far valere davanti a tali follie la superiorità del loro sobrio modo di pensare. Noi preferiamo invece rallegrarci dei germi geniali di idee e dei pensieri che affiorano dovunque sotto questo manto fantastico e per i quali quei filistei non hanno occhi... »[11]. Non a caso colui che scioglie enigmi solitamente possiede anche il grande potere di decidere le sorti dei popoli. Egli infatti conosce il segreto stesso del movimento e del divenire dei fenomeni della natura. Da questo stadio di "iniziazione sacerdotale" l'enigma

si trasforma successivamente in una componente tradizionale dell'intreccio nella fiaba, nel mito, nell'epos e nel dramma. In sostanza l'enigma resta sempre un mezzo per controllare l'integrità di un pensiero in grado di padroneggiare tutti i propri livelli e, innanzitutto, le più remote "profondità". L'artista lavora esattamente allo stesso modo per quanto riguarda la costruzione della forma, ma risolve l'enigma in modo esattamente opposto. All'artista "si dà" una soluzione chiara, una tesi definita, e il suo lavoro consiste nel trasformarla in un "enigma", vale a dire trasferirla in una forma figurata. Chi inventa soluzioni scioglie enigmi!

Questa tendenza a sostituire la definizione precisa con una descrizione pomposa e figurata si conserva come metodo nella letteratura. In che cosa per esempio una descrizione come questa: «La più nobile tra tutte le acquisizioni dell'uomo, fiero e ardente animale...», si differenzia nella nostra mente da un enigma? È vero che in questo caso non si può non concordare con D'Alembert che criticava Buffon per questo suo stile e diceva a Lagarpe: «Ma perché non dire semplicemente "cavallo"?». Ma ovviamente qui non è sotto accusa il metodo in sé, quanto l'eccesso nella sua applicazione; questa certo è superflua nei casi in cui bisogna solo "esprimere concetti molto banali". Nei procedimenti artistici le cose stanno esattamente negli stessi termini, anche se nelle dovute proporzioni: «Il mio compito consiste nell'incarnare idee» scrive Goethe *(«Meine Tendenz ist die Verkörperung von Ideen»).* L'antico epos indiano non fa né più né meno che questo. Heine sospira perché ormai gli è preclusa la chiave per sciogliere gli enigmi e ritiene, a ragione, che l'intero patrimonio della saggezza popolare si presenti sotto forma di un grandioso enigma. Così Spinoza interpretava l'epos della Bibbia.

Non occorre però considerare il contenuto di questi testi "arbitrariamente" cifrato in un linguaggio figurato. Essi furono scritti quando l'espressione sensorio-figurativa costituiva l'unico linguaggio praticabile in quello stadio dello sviluppo umano. Ma tanto più è necessario che il saggio o il sacerdote siano in grado di "leggere" questo antico primitivo linguaggio sensorio-figurativo, e non si limitino a padroneggiare solo la nuova lingua della logica! Da questo deriva quella strana circostanza in base alla quale il più saggio di tutti risulta essere... lo stolto. Infatti, l'essenza che domina i segreti dell'"intelletto profondo", ovviamente in base ai parametri del "buon senso", non può essere che questa. Non solo. Il senso della "vittoria" di questo tipo di pensiero si trova tutto nella sfera di quella primitiva "astuzia" applicata di cui scrive Marx nel *Capitale* citando Hegel. Vale a dire che anche per quanto riguarda la sua sfera di applicazione, esso è strettamente legato a una determinata fase dell'evoluzione umana. Volente o nolente, "l'enigma", a partire dalla prova iniziatica del sacerdote, permea tutti i tipi di culti religiosi fino ai giorni nostri, e in uguale misura permane nella struttura dell'intreccio di tutte le forme e i generi di letteratura popolare. <...>. Dall'enigma sacerdotale origina quella tradizione di sciogliere enigmi, presente in innumerevoli intrecci letterari.

Il loro tema è sempre lo stesso. Nel processo di passaggio dall'enigma al suo scioglimento, si riproduce quello spostamento storico-culturale compiuto dall'umanità nel passaggio dallo stadio del pensiero "pralogico" a quello logico; quello stesso spostamento che, ripetendosi in eterno, rivive ogni nuova generazione nell'evoluzione di ogni singola coscienza umana. Questo risulta essere l'unico e sempiterno intreccio degli innumerevoli romanzi contemporanei con enigma, cioè i romanzi gialli. Da qui deriva la loro incredibile efficacia. Infatti, ogni romanzo giallo, indipendentemente dalla trama, è per ogni lettore innanzitutto un romanzo su di lui, su quello che gli è accaduto in quanto essere umano in genere, in quanto individuo sviluppatosi dall'infanzia alla maturità e in quanto sostanza viva, che incessantemente si muove "avanti e indietro", da uno strato all'altro della coscienza. Così si chiude il cerchio dell'"enigma"; dall'enigma del mistero alla *mystery-story*: il giallo.

Ejzenštejn dirige Vsevolod I. Pudovkin in Ivan il Terribile

Ma torniamo ancora a alcuni esempi di ciò che abbiamo chiamato "metonimia nell'intreccio". Li esponiamo rapidamente senza entrare nei dettagli. Qui sembra immediatamente pertinente il caso in cui l'"associazione per contiguità", caratteristica del procedimento metonimico, si compie secondo un criterio associativo tra due individui, attraverso il passaggio da un individuo all'altro che gli sta accanto. Nel primo esempio avevamo uno spostamento da un'azione all'altra: la visione attraverso gli occhiali/la lettura tramite gli occhiali; nel secondo caso invece il passaggio avveniva da un agente dell'azione all'altro (per contiguità): la bruciatura dell'acido diventava un presunto morso; nel terzo caso, invece, c'era la sostituzione dell'autentico motivo dell'azione con un motivo fittizio, grazie alla validità dell'azione stessa (il pianto) per entrambe le motivazioni (la rottura della giara e la morte del marito). L'intreccio basato sul trasferimento dell'azione da un perso-

naggio all'altro avviene in modo diverso. Per esempio, con un motivo fantastico: *Il piccolo Zaches detto Cinabro* di E. Th. A. Hoffmann. Questo piccolo mostro, in tutto e per tutto offeso da Dio, in compenso viene dotato di un incredibile potere da una fata buona: qualunque cosa buona venga fatta, pensata o detta in sua prossimità da un qualunque personaggio «posto lì accanto», viene attribuita dagli astanti al piccolo Zaches! Questa è la situazione tematica di partenza da cui s'intesseranno successivamente tutti i vari percorsi degli intrecci. Ed ecco la stessa situazione tematica estrapolata dal contesto del fantastico alogico (io direi fantastico "pralogico") e trasferita in situazioni totalmente realistiche: *La brutta duchessa Margherita Maultasch* di Lion Feuchtwanger[12]. Qui tutti gli assennati ricevimenti statali della laida margravia, dal risonante soprannome di "Maultasch", finiscono per concentrarsi intorno alla sua insulsa e scialba rivale, ma d'incredibile bellezza e molto amata dal popolo. (Funge qui da motivo "situazionale" pralogico, con trasferimento metonimico, la componente alogica della mentalità popolare di massa che attribuisce emotivamente tutto il positivo all'eroina preferita).

Si possono fare altri due esempi, esattamente identici, per quanto attiene al trucco tematico, alle storie di Širbarša e di Rhampsenit, e con lo stesso tipo di arguzia, sebbene appartenenti a un'epoca completamente diversa dello sviluppo della letteratura di genere. Uno stadio forse di gran lunga più puro, per quanto riguarda i suoi intrinseci legami con le norme dello stadio sensoriale del pensiero. Lo abbiamo appena descritto: si tratta del giallo.

Sto scrivendo nel pieno dell'evacuazione. Lontano, nel cuore dell'Asia, nella città kazaka di Alma Ata. Sebbene sia sistemato piuttosto discretamente, la vita sulla mia scrivania scorre alquanto caotica e intensa. Il tavolo da lavoro è sommerso sotto un ammasso di appunti sui più svariati argomenti e di ricerche appena abbozzate che mando avanti a pezzi e bocconi da quando sono qui. Il tavolo è subissato da un'infinita quantità di appunti di sceneggiatura e dai bozzetti di scena per l'*Ivan il Terribile* di cui stanno iniziando le riprese[13]. A volte tra questi fa capolino una cravatta tolta in un momento di ispirazione. Altre volte si scorge un colletto accartocciato e sgualcito. I calzini s'incontrano più di rado. In compenso si vedono spesso tracce di cibo ingurgitato frettolosamente. A volte sgocciolano sostanze grasse dai cibi e vanno a infilarsi nei manoscritti. Stamattina con orrore ho notato alcuni fogli nuovi macchiati da un lato di quella "ricca e nutritiva sostanza", come l'avrebbe definita Buffon se invece di scrivere di cavalli e topi avesse scritto di "burro russo". Detesto questo sudiciume nelle carte. Perciò ho subito tirato fuori le mie forbici e ho ritagliato gli angoli di carta macchiati. (Come dice Anatole France, proprio queste forbici e la colla, e non la tradizionale penna, costituiscono l'emblema del lavoro dello scrittore. Un tempo mi rendeva felice questo tipo di somiglianza tra la letteratura e il montaggio!). La carta con gli angoli ritagliati acquista una forma sbagliata. *"A wrong shape"*, come direbbero in Inghilterra. Alt! Ma *The Wrong Shape*, cioè la forma errata, è il titolo di uno dei rac-

Ejzenštejn scherza con lo scheletrino di zucchero tipico della tradizione messicana

conti di Chesterton su padre Brown! (*La forma errata* nella serie *L'innocenza di padre Brown*)[14]. In questo racconto s'incontra una delle più interessanti "parafrasi" di quello che accadeva con Širbarša. È particolarmente interessante perché qui siamo a uno stadio successivo rispetto a Širbaršae a Rhampsenit. Uno stadio in cui il legame con la determinante situazionale di partenza è già meno evidente. Sebbene sia chiaramente mantenuta la formula di depersonalizzazione e di dissoluzione (diffusione) dell'individuo "indietro", in una "comunità" indifferenziata, presente nei casi di Širbarša e Rhampsenit (tutti i personaggi tinti e rasati allo stesso modo), tuttavia, qui si fa un passo avanti: permane solo il "principio di unificazione" come mezzo per "svignarsela" dal mondo delle responsabilità e rifugiarsi nel mondo primitivo, non ostacolato da "codici", della spontaneità. La continuità della successione è meno evidente: gli uomini sono sostituiti dagli oggetti. Tuttavia, la formula è la stessa.

Ma ecco il racconto. Si sta indagando sull'assassinio dello scrittore di letteratura fantastica Leonard Quinton. A prima vista sembra trattarsi di un suicidio. Sulla scrivania dello scrittore c'è un foglio su cui è annotato: «Muoio di mia mano». Tutti, ovviamente, si accontentano di questa autoconfessione. Solo padre Brown non è convinto di questa spiegazione. Esamina il foglio («sembrava che quel foglio lo interessasse più dello stesso cadavere»). Lo attira non tanto il contenuto delle parole, ma ciò su cui questo contenuto è stato fissato: la carta. Ma di questa carta, a sua volta, non lo interessa tanto la carta in sé, quanto la sua forma esteriore: una forma sbagliata. Secondo padre Brown è sbagliata in modo funesto. Prima di questo, come sempre accade in Chesterton, c'erano stati discorsi e ragionamenti sullo stesso tema ma su un piano filosofico-astratto. Si parlava delle forme funeste, del fatto che, sotto l'effetto di una sbronza, nelle tinte delle arti orientali spesso si scorgono forme e disegni sinistri e ingannevoli («Vedevo cose terribili nei tappeti turchi». «Sono segni e simboli di una lingua che non conosco, ma so che incarnano parole funeste... Le loro linee sono volutamente irregolari, somigliano a serpenti che s'attorcigliano per scappare...»).

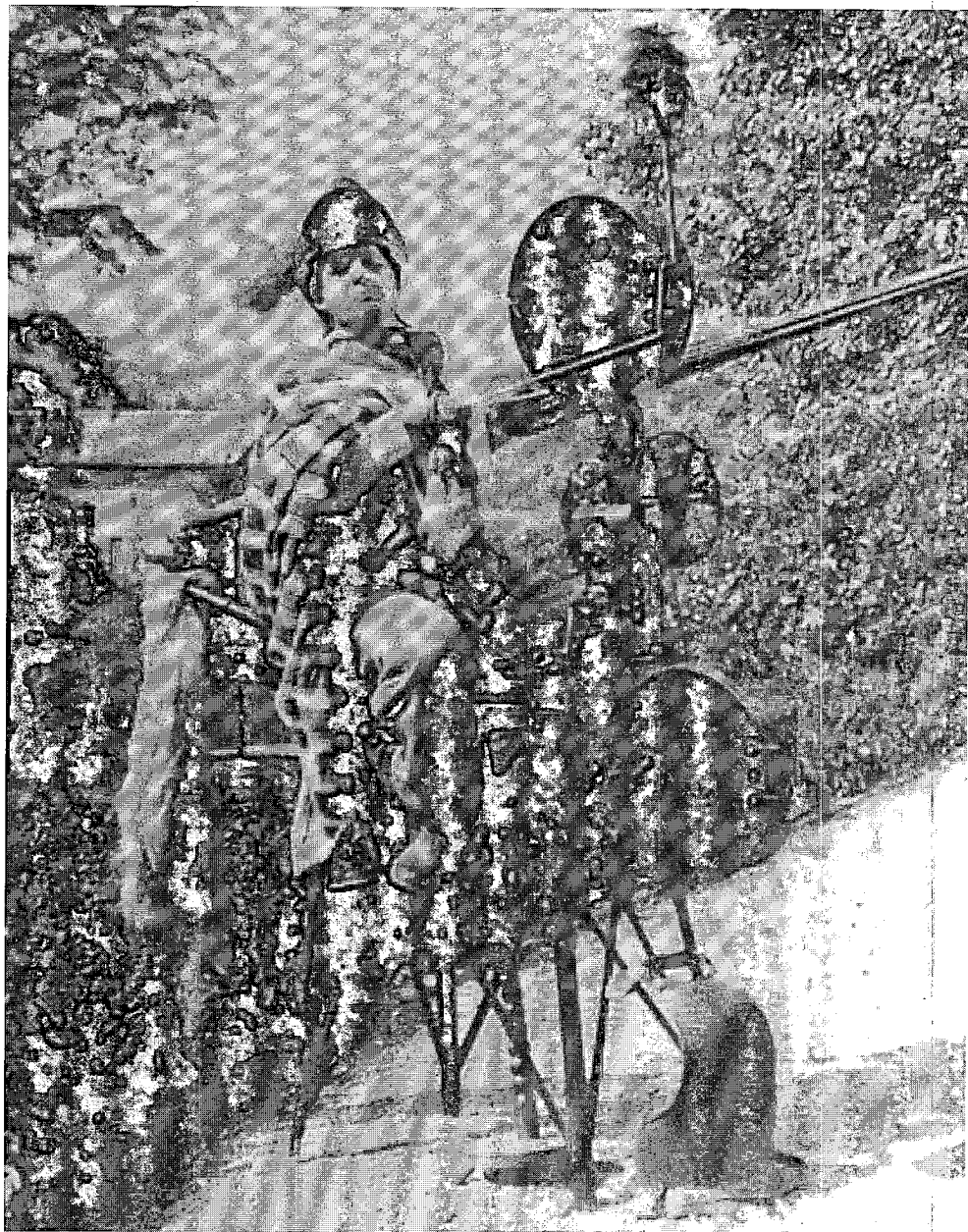
C'è anche una conversazione a proposito della forma sinistra e ingannevole del pugnale ricurvo (nel quale non c'è una punta "indicativa" del verso giusto). Con questo pugnale sarà successivamente commesso l'omicidio. Un passo dopo l'altro si crea quella tanto amata atmosfera lugubre e misteriosa che è sempre legata in Chesterton alle culture, alle filosofie e alle scienze contrapposte al cattolicesimo (teosofia, ateismo, culto del sole, qui le religioni orientali). Un passo dopo l'altro si verifica nel lettore uno spostamento verso una lettura degli eventi dal punto di vista delle forme e delle rappresentazioni che ne accompagnano la manifestazione esteriore, e non dal punto di vista del loro contenuto o del loro significato intrinseco, vale a dire che il lettore tende a effettuare una ricostruzione degli eventi a partire dalla loro percezione "fisiognomica" e immediatamente sensibile.

Questa tappa dello sviluppo dell'azione nei migliori gialli viene costruita in modo molto meticoloso. Il fatto non consiste tanto nel creare una "atmosfera misteriosa", ma nel trascinare totalmente il lettore nell'ambito del pensiero figurativo e sensoriale, senza il quale egli non potrebbe sperimentare la gioia acuta di passare al luminoso edificio delle forme mentali superiori, verso il quale lo guida per mano la brillante strategia del poliziesco, detentore della saggezza propria agli strati superiori della coscienza. Questa parte dei romanzi risulta essere, per quanto riguarda il tema centrale del romanzo o del racconto, una sorta di "parte di rifiuto" *(otkaznaja čast')*[15]. Infatti, lo stesso "mistero" dell'atmosfera si crea perché i lettori sono annoiati dai discorsi dei personaggi (uno dei procedimenti più diffusi adottato anche qui nella parte introduttiva); infatti, si accavallano posizioni o coincidenze apparentemente casuali, che corrispondono a leggi formali proprie alle rappresentazioni arcaiche. (Ad esempio il cane che abbaia da qualche parte nel momento in cui avviene l'omicidio, su cui si regge uno dei più brillanti racconti

della serie *L'incredulità di padre Brown*, *L'oracolo del cane*, che risulterà avere una soluzione del tutto logica, malgrado tutta la sua evidente trascendenza!). È del tutto naturale che percependole il lettore involontariamente si vada a cacciare in un cerchio di rappresentazioni corrispondenti a questo tipo di pensiero. In Chesterton questo di solito è collegato a misteriose forze spirituali desunte dal cattolicesimo, mentre l'episodio criminale serve quasi da gioco metaforico rovesciato per sostenere un'astratta tesi teologica (ad esempio il racconto *Il martello di Dio*, in cui a un certo punto si parla del martello divino che annienta il peccatore, e, successivamente, il malfattore commetterà il delitto servendosi di un vero martello buttato da suo fratello dal parapetto di un campanile).

In questo procedimento si ritrova una famosa tradizione inglese. *Kim* di Kipling è costruito nello stesso modo. L'unica differenza è che mentre in Chesterton questi elementi si compenetrano, in Kipling il tema del mistero mistico e quello criminale e spionistico procedono in parallelo, incrociandosi. Certo, solo il grande ingegno di scrittore di Chesterton è capace, pur mantenendo integra la validità poetica del racconto, di creare un'attrattiva così alta in situazioni intessute su una base così primitiva, ma tanto efficace!

Lo schema è incredibilmente efficace, ma in virtù della sua semplicità e del suo primitivismo ha bisogno di una maestria particolarmente grande per non rischiare di scadere in un "cartonaggio" dei più triviali. Inoltre, Chesterton mantiene sempre dietro a ogni racconto un retrogusto di "parabola", cioè un'ombra di dubbio tale che, sebbene la "semplicità" della soluzione venga sottratta alla dimensione divina, tuttavia permanga la forza misteriosa della divinità. Da questo punto di vista il suo metodo ricorda un famoso, o forse niente affatto famoso, raccontino. (Un aneddoto su una bottiglietta d'acqua benedetta di Lourdes in *Le rire et les rieurs*[16] di Lucien Fabre) Anche qui l'atmosfera miracolosa viene ottenuta tramite coincidenze inventate in base ai parametri con cui il pensiero arcaico si raffigura lo scorrere degli eventi e le leggi dei fenomeni. Questa confluenza di circostanze convince il lettore "nei sentimenti". E basta appena una spintarella al concetto espresso, per far sì che l'impressione acquisti la forma desiderata, come una specie di fede nell'aldilà.

Tratto molto approfonditamente questa questione in un mio articolo inedito *Un capitolo su Dostoevskij*, in cui cerco di spiegare in che modo prende forma questa impressione di "fatalità" e di mistero tramite l'orientamento cosciente delle situazioni verso la legge, ad esempio, del tropo. (Nel caso in esame questo si chiarisce dal confronto con la novella di Balzac a cui si è ispirato Dostoevskij[17], che ebbe come risultato la stesura dei *Fratelli Karamazov*. E, in particolare, per il fatto che in Balzac questa sensazione di fatalità riesce, mentre in Dostoevskij è assente. Questo si verifica perché in lui c'è un "errore giudiziario"[18], e non un errore "del Fato".. Il gioco di parole sul tema del "giudiziario", che può essere inteso tanto come errore del giudice che del... Destino, io certo lo evito, e mi occupo solo

Ejzenštejn a La Sarraz

della questione della inopportunità dell'idea di "Fato" nel sistema delle rappresentazioni di Dostoevskij).

Intanto, però, il cadavere abbandonato di Leonard Quinton si sta raffreddando, dimenticato da qualche parte nelle pagine precedenti. Lo abbiamo lasciato nel momento in cui padre Brown avvicinava al naso il foglio di carta sul quale c'è la dichiarazione di suicidio, siglata dalla firma inconfondibile dello sciagurato scrittore. In quell'istante un lampo di genio lo illumina e col sopraggiungere delle tenebre, al rombo dei tuoni, la voce di padre Brown si leva verso il suo interlocutore: «Dottore, la carta ha una forma sbagliata». (Come vediamo, lo scatenarsi delle potenze della natura coincide con l'illuminazione e la solennità della dichiarazione del perspicace prete. È curioso notare come questa coincidenza tra eventi, congiunti nella percezione di una determinata situazione quasi per volontà di un ente superiore sovrasensibile, giaccia anche alla base di una delle migliori gag... di Chaplin. Quest'ultimo ama molto recitare nell'ambito di un "teatro per sé" e per due o tre amici, anche fuori dal set.

Chaplin ama, nella tempesta, sotto gli scrosci dei tuoni e sotto i lampi di fosforo lilla, recitare un certo dialogo sacrilego, pieno d'invocazioni alle forze della natura e agli Enti Supremi. Le roboanti risposte delle forze della natura agli attacchi byroniani contro di esse, vomitate da Chaplin mentre fa la parodia dell'attore tragico, sono magnifiche; e il riflesso dei suoi capelli canuti sotto al bagliore dei lampi è semplicemente grandioso.

È interessante che il metodo sia lo stesso. E l'effetto semi-comico si ottiene come sempre tramite la percezione dei legami esistenti tra fenomeni praticamente irrelati, contemporaneamente alla coscienza del fatto che essi sono assolutamente lontani l'uno dall'altro!). Il dottore fa notare a padre Brown che era semplicemente una bizzarria di Quinton quella di possedere solo carta con gli angoli tagliati. Gli indica il pacco di fogli. Padre Brown trova altri due fogli di forma altrettanto sbagliata. In tal modo ve ne sono in tutto ventitré. Ma! Di angoli tagliati, trovati dall'attento padre Brown, ve ne sono solo ventidue! «Quinton non si è mai suicidato» è la conclusione del prete. Ha sciolto l'enigma. Una lettera del dottore, che poi risulterà essere l'assassino, fornirà gli ultimi dettagli sulla meccanica del delitto scoperto da padre Brown. La frase: «Io mi sono suicidato» non è affatto una confessione in punto di morte. Queste parole, scritte in cima al foglio bianco, sono parte del romanzo sulla conquista dell'India che stava scrivendo Quinton. (Notate il "trasferimento" dall'ambito delle azioni a quello dell'immaginazione!). Il dottore, preso da un amore criminoso per la moglie di Quinton, viene tentato da questa possibilità di sbarazzarsi impunito del suo rivale. Che cosa glielo impedisce? Le maledette virgolette che incorniciano la frase. Una volta tagliate via le virgolette, però, la frase di quel frammento di testo tratto dal romanzo diventa la dichiarazione in punto di morte del presunto suicidio dell'autore. Ne viene fuori una forma sbagliata del foglio! Per nasconderla, il

foglio con la forma peculiare viene reinserito in una risma di... ventidue fogli, tutti tagliati nello stesso modo dell'assassino.

Un altro esempio, sempre tratto da Chesterton, potrebbe servire da anello di raccordo tra Širbarša e Rhampsenit da una parte e Chesterton e Ellery Queen dall'altra. Da esseri viventi a oggetti inanimati tramite... uomini morti. Mi riferisco alla storia del generale Sir Arthur St. Clare, caduto durante un combattimento sulle rive del Fiume Nero in Brasile. Il racconto viene fatto da padre Brown al suo amico Flambeau mentre stanno seduti vicino al monumento funebre eretto alla memoria di quel condottiero. (*All'insegna della spada spezzata* nella raccolta *L'innocenza di padre Brown* di Chesterton)[19]. Cercando di risolvere il mistero di questa morte, padre Brown chiede: «...Dove un uomo saggio potrebbe nascondere una foglia? Nella foresta... Ma cosa fa se non c'è una foresta?

– Ebbene, ebbene, esclama Flambeau, che cosa fa in tal caso?

– Fa crescere una foresta per nascondervi la foglia...».

Più avanti, passo dopo passo, si scopre l'esigenza da parte del generale di uccidere il maggiore Murray che ha scoperto il suo tradimento. Il generale uccide il maggiore e deve occultarne il cadavere. Il prete torna a chiedere: «Dove un uomo saggio nasconde una foglia? Nella foresta... Ma dove può nasconderla se non vi è alcuna foresta? L'interlocutore non risponde.

– Se non vi è alcuna foresta egli la fa nascere. E se desiderasse nascondere una foglia morta, egli farebbe una foresta morta.

Nemmeno allora ottiene risposta, e soggiunge ancora più mite e tranquillo:

– E se un uomo avesse da nascondere un cadavere, farebbe un campo di cadaveri per nasconderlo...».

Successivamente accadrà proprio questo. Il generale ha realmente ucciso il maggiore. Tuttavia, uccidendolo gli si è spezzata la punta della sciabola. La punta è rimasta conficcata nel cadavere. Il generale sferra un attacco irruente (tra l'altro a favore del nemico a cui si è venduto) e getta a mare i corpi dei cadaveri che vuole occultare. («In venti minuti ottocento soldati inglesi marciarono alla morte»).

Tuttavia, c'è ancora un terzo esempio sempre su questa linea, anzi, se possibile, ancora più pittoresco dei precedenti.

Si tratta del romanzo giallo di Ellery Queen, un autore praticamente sconosciuto da noi. È intitolato *Il delitto alla rovescia* (*The Chinese Orange Mystery*, New York, 1934). Il titolo inglese contiene in sé tutto l'intreccio, e l'intera chiave dei procedimenti letterari del giallo. Il fatto è che in esso c'è un "gioco di parole", vale a dire una lettura doppia: *The Chinese Orange* alla lettera significa "Il mandarino cinese", in senso traslato invece indica una sfumatura particolare del colore arancione ("l'arancione cinese", come il "blu di Prussia" o "l'azzurro berlinese"). Nello stesso romanzo, questo senso acquista un ulteriore significato traslato: indica anche il nome di un rarissimo e prezioso francobollo cinese di colore arancione. Questo francobollo esiste in un unico esemplare, ha un valore enorme e intor-

no al suo furto e agli omicidi a esso legati si costruisce l'intero romanzo. I mandarini cinesi (in senso letterale, e non nel senso di funzionari statali!) che saltano fuori continuamente nel corso del romanzo servono a spostare sistematicamente l'attenzione verso false piste. Ma qui mi riferisco al trucco fondamentale che consiste nel nascondere astutamente gli indizi principali. Questo è il quadro della situazione in cui viene trovato il cadavere. (Tra l'altro questo romanzo funge da esempio di quei romanzi in cui la tradizione viene capovolta; infatti, qui il mistero principale non consiste nello scoprire chi è l'assassino, ma chi è la vittima, questo strano "anonimo signor sconosciuto di nessun dove").

Il metodo di questo tipo di soluzione rovesciata si annida piuttosto in profondità, proprio in una "ambivalenza" originaria. Questa si afferma come solida fonte di quei procedimenti formali, come l'ambiguità e il gioco di parole, o dei rudimenti letterari che vanno dal semplice "palindromo" infantile alle forme specifiche del romanzo: <tali> l'esempio di Ellery Queen o i racconti di Austin Freeman raccolti sotto il titolo *The Singing Bone*. Se qui lo schema tradizionale è rovesciato rispetto all'originario oggetto del mistero (la vittima invece dell'assassino), lì invece è capovolta la consequenzialità del processo di risoluzione del mistero. Dapprima sono descritte le particolarità del delitto e la personalità dell'assassino, e poi si svolge il processo d'indagine da parte degli investigatori (il dottor Thorndyke). <...>

E per le sue "false piste" Ellery Queen, con la bravura di un maestro di prim'ordine, si serve di tutte le "inversioni" psicologiche al fine di distogliere l'attenzione dalla ragione naturale di quella situazione di "capovolgimento" che gli è necessaria ai fini dell'intreccio. Questo è particolarmente evidente in lui nella questione della Cina, questo crogiolo di esempi di pensiero arcaico. Il resto del romanzo si svolge in modo classico, con un uso perfetto dei tratti propri a questa psicologia arcaica "rovesciata" (*backward* in inglese significa sia "rovesciato" che "ritardato", nel senso di "passato"), anche nel tracciare il profilo psicologico dei personaggi che "fa abboccare" con successo a questa esca, quanto i suoi lettori. Ma alla fin fine di che tratta il romanzo?!! Accompagna lo spettatore con abile mano, passo dopo passo, durante trecento pagine, verso la rivelazione del trucco fondamentale Dal punto di vista dell'esposizione dei fatti, invece, conduce lo spettatore, attraverso lo stesso percorso, dal vago accenno, dal figurato, dall'allegorico al fatto concreto.

La stanza in cui si è compiuto il delitto: «...Sembrava che la mano di un gigante (N.B.) l'avesse strappata via dall'edificio, l'avesse scossa come un dado da gioco in un bicchiere e poi scaraventata indietro. Sin dal primo sguardo la stanza appariva completamente in subbuglio. Tutti i mobili erano stati spostati. C'era qualcosa di insolito nei quadri appesi alle pareti, il tappeto era strano. Le sedie, i tavoli, tutto... La prima impressione era quella di un terribile scompiglio, di una violenta devastazione...» (pp. 33-34). Nella stanza viene trovato il cadavere di un signore di mezza età completamente calvo (quello stesso anonimo sconosciuto

di nessun dove intorno al quale si svolge il dramma). Come c'era da aspettarsi, arriva il medico. Si procede con l'esame del cadavere. E la stranezza degli avvenimenti riecheggia sin dalle prime parole del medico: «...Tutti gli abiti che indossa sono a rovescio ("volti all'indietro", in inglese *backward*)» [...] «Il soprabito sembrava essere stato indossato a rovescio, come se qualcuno glielo avesse parato davanti e lui ci fosse scivolato dentro senza rigirarsi, e quindi glielo avessero abbottonato dietro la schiena...» (pp. 40-41). Ma più avanti c'è dell'altro: «...L'impressione d'irrealtà si rafforza (N.B.) ...non solo il soprabito era indossato a rovescio, ma anche i calzoni erano abbottonati dietro la schiena. Altrettanto ne era della camicia e del pettino bianco. Esattamente allo stesso modo era rigirato lo stretto colletto inamidato, chiuso da un brillante bottone d'oro sulla nuca. La biancheria intima era nelle stesse condizioni. Di tutto l'abbigliamento solo le scarpe erano rimaste nella loro posizione ortodossa...» (p. 42).

La successiva descrizione della stanza completa il quadro preciso del mistero. Al muro è appeso uno scudo africano. Lo notano perché da questo sono state staccate due frecce autentiche con cui è stato compiuto l'omicidio. Anche lo scudo risulta essere a rovescio. (Tutto il terzo capitolo è intitolato *Delitto alla rovescia*). Il suo aspetto desta di sfuggita l'attenzione dell'assistente brontolone del detective (è un brontolone persino per il cognome, Brummer: in tedesco appunto "Brontolone"), interessato al delirante quadro dell'omicidio: «*There is no rhyme or reason to it*», come si dice (p. 46). Si tratta di un comune modo di indicare il nonsense in inglese. Quando si trovano in situazioni assurde gli Inglesi dicono "né rima, né senso", vale a dire nessun coordinamento, né per forma (rima), né per contenuto (senso). Afferra l'osservazione il re dei detective di cognome Regina (Queen, "regina"): «...Rima e senso... Questo, proprio questo mi si è ficcato in testa sin dal primo momento, quando mi è apparsa quella scena fantastica. La rima! ...La rima, ecco cosa esclude qualsiasi possibilità di analisi, ecco cosa disturba l'immaginazione... (N.B. La "diffusività" inclusa nella rima, nella "reiterazione ritmica"...). Se non ci fossero assonanze io sarei contento, molto contento. Ma rime (possiamo dire, coordinamento nella ripetizione) qui ce n'è molte, talmente perfette che credo non si possa trovare un esempio migliore nella storia...» (p. 45). Un passo dopo l'altro Queen avvicina al suo pensiero tutti i partecipanti alla scena. Risulta che anche tutto l'arredamento è «in rima con l'insolito modo di vestire del morto».

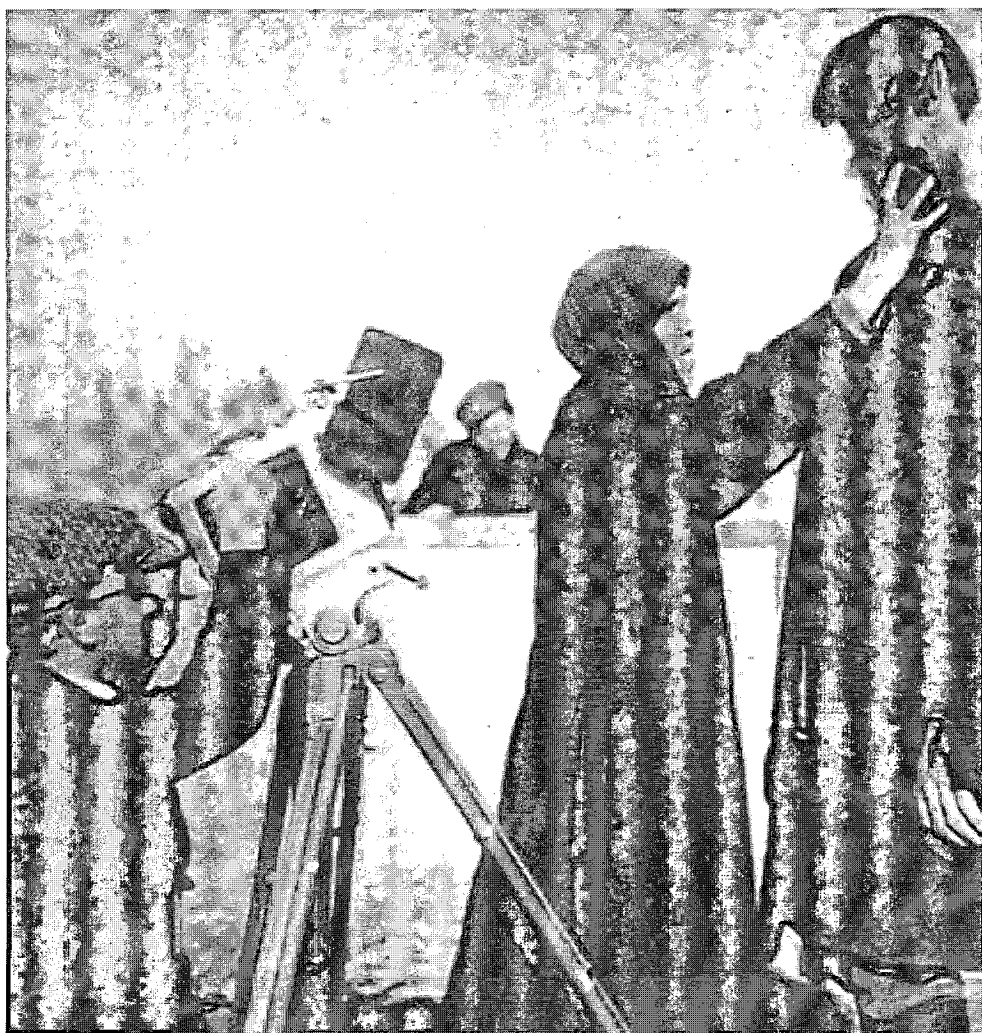
«...Gli scaffali con i libri?

– Dio mio, Mister Queen, stanno rigirati di faccia al muro! (p. 46)

– E il tappeto?

– È sottosopra, Mister Queen.

– E i quadri?».

Ogni cosa risulta essere a rovescio. Fino al tavolo, voltato con i cassetti verso la parete, l'orologio a pendolo, anch'esso con il quadrante verso la parete.

Ejzenštejn sul set di La linea generale

Stessa cosa per le comode poltrone. Le lampade sono capovolte. Risulta che praticamente tutti i mobili e ciò che può essere spostato è stato parimenti rigirato, sistemato "al contrario". «...Ci sono talmente tante rime qui che, se mai ci riuscirà di risolverlo, il caso entrerà nella storia dell'arte del giallo. Tutto è a rovescio. Tutto... Ecco dov'è la rima. Ma dov'è il senso?...» (p. 48). (È divertente notare che anche qui si ha a che fare con l'allargamento di un concetto, la rima, da un ambito strettamente linguistico a oggetti e stati degli oggetti: il colletto a

rovescio "è in rima" con il tappeto rovesciato, i pantaloni al contrario con la lampada capovolta. Ma questo, certo, sotto forma di un gioco di parole, poiché il significato proprio di "rima" va di pari passo con il concetto più ampio di "corrispondenza"). Procedono le indagini. A pagina 85 l'umile sinologa Miss Temple esprime chiaramente ciò che inquieta Mister Queen. «Lei pensa che nell'immagine di questo delitto, o in qualcuno dei partecipanti vi sia qualcosa che possa avere un *backward signifiance*, un "senso secondo" (in inglese *backward signifiance* vuol dire alla lettera "significato recondito") e questo del mettere tutto a rovescio sarebbe stato usato per distrarre l'attenzione? Questa supposizione, certo, è esoterica, ma vivendo in Cina ti abitui a strane, strane cose...» (N.B. Si porta avanti continuamente una linea insolita, "esoterica", irreale). Miss Temple propone di interpretare questo capovolgimento degli oggetti come una metafora messa in atto nei mobili, i tappeti, gli scaffali e i quadri rigirati. È tipica dei gialli la falsa pista: vale a dire la lettura degli indizi in senso metaforico e non letterale. Qui viene proposta in modo del tutto palese. (Questo serve affinché questa linea di considerazioni tracciata da Miss Temple disturbi Mister Queen e gli impedisca di giungere immediatamente alla soluzione persino quando la questione gli appare con una certa chiarezza).

A partire dalla pagina 108 entra insistentemente in gioco la Cina. Di nuovo con un apparente gioco di parole tipico dei popolari calembour anglosassoni, il cosiddetto *pun*. La passione degli anglosassoni per questi giochi è esposta nell'incantevole raccontino a proposito del gerontocomio degli autori di freddure, dove decrepiti vecchietti si divertono incessantemente con parole a doppio senso. Il calembour è tanto più comico quanto più è sgraziato, di bassa lega e frutto del loro estro. D'altronde, in questo infimo tipo[20] di gioco di parole... la rozzezza... è il valore più alto. Perlomeno così scrive a proposito Charles Lamb (1755-1834), che ha dedicato a questa questione un intero saggio molto acuto, in cui sostiene che «i peggiori calembour sono i migliori» (*"That the worst puns are the best"*, *Popular Fallacies*, IX). Miss Temple porta avanti le sue supposizioni che conducono alla pista "cinese", cioè al "metaforico" scontro, in questo caso specifico completamente sbagliato, tra le situazioni e gli indizi che rispondono al gioco di parole di Mister Queen: «...La Cina è un paese piuttosto arretrato...». "Arretrato" è un'altra lettura del termine *backward*! Successivamente a pagina 112 proseguono le indagini di Queen in base alla pista sbagliata: non ci sarà qualcosa di immediatamente *backward* negli usi e nei costumi dei cinesi che possa servire da indizio per decifrare l'arcano significato di questo capovolgimento totale? («Il teatro cinese? Non vi sarà forse lì qualcosa di collegato a questo capovolgimento?... I mandarini cinesi?...»).

Il senso di questa manipolazione non risiede affatto nella questione del capovolgimento in sé e per sé, come vedremo più avanti, ma proprio nel fatto che nel corso del romanzo viene continuamente accentuato, in una direzione voluta-

Ejzenštejn a La Sarraz

mente erronea, questo aspetto palese dei fatti, al fine di nasconderne meglio la sostanza. L'orientamento dei significati in tale direzione consente anche la selezione di alcune stranezze comportamentali dei cinesi raccontate da Miss Temple. Ecco un esempio tipico. Il pagamento dei debiti usa avvenire due volte l'anno. Questo è molto comodo per i debitori. Basta che in quei giorni (uno di questi è la vigilia di Capodanno) si nascondano, e i creditori busseranno invano alle loro porte. Il giorno di Capodanno i creditori continuano a bussare alle loro porte tenendo in mano... dei lampioncini accesi. «...Queen fu sorpreso: a che pro lampioncini accesi?...». Miss Temple chiarisce. Il lampioncino acceso in mano al creditore deve dimostrare che il giorno di Capodanno non è affatto Capodanno, ma... la sera della vigilia, quando in base a quell'usanza è ora di pagare i debiti! (Di per sé questo "costume" illustra magnificamente le leggi del pensiero pralogico. Tramite la parte, il lampioncino acceso, si suggerisce la presenza del tutto, la sera della vigilia! Si tratta dello stesso meccanismo presente nella magia simpatetica, di cui faremo qualche esempio più avanti)[21]. In un modo o nell'altro tutte queste fantasie sulla Cina ottengono il loro effetto.

Il lettore è sintonizzato solo su un piano metaforico, e non sul riscontro logico dei dettagli degli avvenimenti. Ma lo stesso Ellery Queen ammette che in fin dei conti si è sbagliato ritenendo che il capovolgimento degli oggetti avesse a che fare con qualcosa di legato ai responsabili del delitto, mentre in realtà il vero significato di quegli oggetti capovolti era di nascondere qualcosa a proposito dei partecipanti al dramma. Vale a dire che l'aspetto sostanziale non risiede nell'apparenza, nel fatto cioè che tutto sia stato messo "a rovescio", ma nel fatto che "tutto" lo sia stato. Tutto è stato rigirato in modo da nascondere un dettaglio cruciale, qualche segno fatale che non poteva essere nascosto in nessun altro modo, se non con lo stesso stratagemma usato nell'esempio di Rhampsenit, di Širbarša e del generale St. Clare, adottato qui dall'assassino. Ha dovuto ricorrere a questo sistema tradizionale, perché non aveva a disposizione una... cravatta.

A questo punto mi toccherebbe fare una lunga digressione di diverse pagine per irritare definitivamente il lettore. E, nel frattempo, ogni tanto ricordare: «Ma come? Ma davvero non ho ancora dato la soluzione?». La darò, la darò. Eccola. Tutto il mistero risiede nel fatto che la vittima è un prete cattolico venuto dalla Cina, dove faceva il missionario. E allora? Ma i preti cattolici portano colletti inamidati... a rovescio e senza cravatta! Per l'assassino era di fondamentale importanza nascondere il fatto che la vittima era un prete. Questo avrebbe permesso di scoprire immediatamente l'identità della vittima svelando inevitabilmente ogni cosa. Ma per poter nascondere la vera professione della vittima gli mancava... una cravatta. Perciò, invece di rigirare il colletto di cui non si sarebbe motivata la presenza senza una cravatta, egli capovolge tutto ciò che si trova nella stanza. In questo modo nasconde quell'unica eccezione del solo colletto alla rovescia. Riporta ogni cosa alla situazione del colletto e "annega" in tal modo in una massa

indifferenziata e omogeneamente "rimata" quell'unico indizio che poteva mettere l'investigatore sulla pista giusta.

Si tratta di un procedimento ben noto. A proposito voglio ricordare ancora una variazione su questo tema, un episodio del film *Napoléon* di Abel Gance: ne parlo nel mio articolo *Ancora una volta sulla struttura degli oggetti*[22]. Lì però con tutt'altro scopo. Ma vorrei innanzitutto che si considerasse il contesto che motiva questo ricorso a un esempio tratto da *Napoléon*. La ragione mi è offerta dalla particolarità stilistica di questo lavoro, adottata anche nella messa a punto del personaggio protagonista di un altro film: *Čapaev*[23]. Quello che qui definiamo un principio di costruzione dei motivi e dell'intreccio, là rappresenta un metodo di esposizione e di interpretazione intenzionale. In questa sede abbiamo studiato piuttosto dettagliatamente la causa intrinseca di questo procedimento. L'ultimo esempio ci dà il diritto di considerare questa causa non solo come fondamento della forma o di una data situazione tematica, ma anche come metodo di interpretazione intenzionale.

(Traduzione di Ornella Calvarese)

Il titolo originale del saggio è *O detective*. Il testo è uscito in Russia nel 1980, curato da Naum Klejman, nell'antologia di scritti *Prekljunčenčeskij fil'm. Puti i oiski* [Il film d'avventura. Percorsi e ricerche], Vniik, Moskva. Si può datarlo con una certa sicurezza intorno al 1943 in base ad alcuni dati forniti dallo stesso autore, che lo dice scritto ad Alma Ata, dove appunto si trovava durante l'evacuazione di Mosca per le riprese della prima parte di *Ivan il Terribile*. L'articolo fa parte di *Grundproblem* [Il problema fondamentale], in corso di stampa in Russia. Lo stesso Ejzenštejn vi fa un accenno in *Teoria generale del montaggio,* a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985, p. 234. Si includeranno nelle seguenti note - redatte dal traduttore italiano - anche le note del curatore russo. Il segno <...>, che riprendiamo dall'edizione russa, indica la mancanza di un passo.

[1] Ejzenštejn ricorre spesso a questo termine (composto dal termine *zakon*, "legge" e da *mernost*, "ritmo", "regolarità"), che indica letteralmente la "legge di natura", o ancora la "conformità alle leggi", la "legalità" o "regolarità" di un determinato fenomeno. Questo principio, secondo il regista, accomunerebbe tanto i prodotti della natura che quelli dell'arte. Pietro Montani ha adottato il termine "legalità" (motivandolo in un importante saggio sull'estetica dell'ultimo Ejzenštejn); cfr. Pietro Montani, *"Pathos": l'estetica dell'ultimo Ejzenštejn* , in *Fuori campo,* Quattroventi, Urbino 1993, pp. 9-59 (anche nota 24, p. 28).
[2] Sarà utile vedere per la terminologia usata qui da Ejzenštejn a proposito della costruzione del romanzo giallo quanto scritto dai formalisti russi alla fine degli anni '20. Ejzenštejn era in stretto rapporto con gli ambienti letterari dell'epoca e ne serba una chiara memoria in questo testo più tardo, attingendo a piene mani dal lessico di critica letteraria messo a punto in quel periodo. Abbiamo pertanto lasciato alcuni termini il più possibile aderenti alla forma russa (come ad esempio l'aggettivo "situazionale" che sta a definire la qualità dei

motivi che "determinano le situazioni d'intreccio" come scrive Boris Tomaševskij nel suo saggio *La costruzione dell'intreccio. I formalisti russi–Teoria della letteratura e del metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino 1968 (6° ed.), a cui rimandiamo in generale per ulteriori chiarimenti sulla terminologia adottata.

[3] Si tratta del secondo serial film, datato 1915, di Louis Feuillade (1873-1925), che aveva già contribuito l'anno prima alla creazione di questo genere cinematografico con la sua trasposizione di *Fantômas* in cinque parti. Successivamente continuò a frequentare il genere girando *Judex* (1916-1918), *Les deux gamines* (1920) e *Parisette* (1921), dove le avventure poliziesche cedevano però il passo alle disavventure sentimentali secondo la vecchia formula del melò cara al pubblico popolare.

[4] Henri Rochefort (1850-1913), giornalista e uomo politico francese che nel 1868 fondò «La Lanterne», una rivista antibonapartista che ebbe un enorme successo.

[5] Il racconto in questione fa parte delle *Historien* (Racconti storici) di Heinrich Heine (1797-1856), che costituiscono una delle tre parti del *Romanzero* (1851).

[6] Il curatore russo annota qui che si sta parlando della tragedia di Shakespeare *Il mercante di Venezia,* alla cui analisi Ejzenštejn ha dedicato un intero paragrafo di *Metod.*

[7] Eroe della commedia di Aleksandr Sergeevič Griboedov (1795-1829) *Che disgrazia l'ingegno!* (1823).

[8] Qui si sta facendo riferimento al par. V, capitolo IX, tomo II di *Guerra e Pace* di Lev Tolstoj e all'episodio di "Laputa" nei *Viaggi di Gulliver* di Swift (in cui i saggi preferiscono mostrare le cose piuttosto che nominarle; cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *La regia*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1992, p. 549 e p. 542.

[9] Riportiamo qui di seguito la nota del curatore russo. Il "movimento di rifiuto" è una delle leggi del movimento scenico, presa in prestito da Ejzenštejn dalla pratica teatrale e diffusa in tutti i tipi di composizioni espressive dell'opera d'arte (cfr. *Il movimento di rifiuto,* in Sergej M. Ejzenštejn, *La regia*, a cura di Pietro Montani, cit., pp. 81-90). In *Metod* Ejzenštejn definisce il "movimento di rifiuto" nel seguente modo: «Esso consiste nel fatto che per consentire una percezione precisa del movimento scenico occorre sempre, prima di effettuare un movimento in una determinata direzione, effettuarne uno più piccolo in senso contrario. In questo caso, il movimento in questione (che in tal modo risulterà essere il secondo) non incomincerà da un "punto morto", ma dalla frattura improvvisa creatasi tra movimenti opposti». Segue in quel punto una citazione di Friedrich Engels tratta dall'introduzione a *Antidühring*: «Il metafisico pensa per antitesi assolutamente immediate; il suo discorso è: sì, sì; no, no. Tutto ciò che oltrepassa questo appartiene al maligno. Per lui, una cosa esiste o non esiste; ugualmente non può essere che una cosa nello stesso tempo sia se stessa e un'altra. Positivo e negativo si escludono reciprocamente in modo assoluto; causa e effetto stanno del pari in rigida opposizione reciproca. Questa maniera di pensare ci appare a prima vista estremamente plausibile per il fatto che essa è proprio quella del cosiddetto senso comune. Solo che il senso comune, per quanto sia un compagno tanto rispettabile finché sta nello spazio compreso fra le quattro pareti domestiche, va incontro a avventure assolutamente sorprendenti appena si arrischia nel vasto mondo dell'indagine scientifica». (Friedrich Engels, *Antidühring*, a cura di Valentino Gerratana, Editori Riuniti, Roma 1968, p. 24).

[10] Fin dall'inizio degli anni '30 nelle riflessioni teoriche di Ejzenštejn e nei suoi scritti compare sempre più spesso l'espressione "pensiero sensuale" *(čustvennoe myšlenie)* nella quale vengono connesse le sfere della sensibilità e del pensiero. A volte Ejzenštejn defi-

nisce questo tipo di pensiero come "pralogica" *(pralogika)* (apportando una modifica assai sottile al pensiero "prelogico" di Lévy-Bruhl), insistendo sull'origine arcaica di questa percezione/concezione della realtà, altre volte invece lo definisce "pensiero globale" *(kompleksnoe myšlenie)*, contrapponendolo al pensiero *differenziante* o *analitico*; cfr. Naum Klejman, *«Grundproblem» e le peripezie del «Metodo»*, in *Sergej M.* Ejzenštejn *oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, La Biennale di Venezia–Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991, pp. 277-290.

11 Il curatore russo inserisce qui il riferimento bibliografico: Friedrich Engels, *Antidühring*, a cura di Valentino Gerratana, cit., p. 275.

12 Titolo originale: *Die hässliche Herzogin*, Berlino, 1923.

13 In seguito al trasferimento della Mosfil'm ad Alma Ata, l'inizio della lavorazione del film avvenne nel febbraio 1943. L'opera prevedeva due parti di cui la prima *(Ivan il Terribile)* fu portata a termine nell'ottobre del 1944. La seconda parte invece *(La congiura dei Boiardi)* fu finita di montare nel febbraio del 1946. Tuttavia, come è noto, il film fu condannato nel 1946 in base a una risoluzione del Comitato Centrale del Pcus e dovette attendere il settembre del 1958 per essere mostrato ufficialmente a Mosca e poi nel resto del mondo.

14 Cfr. Gilbert K. Chesterton, *Le avventure di padre Brown*, tr. it. di F. Caroli, Mursia, Milano 1995, pp. 62-81.

15 Ejzenštejn prende qui in prestito dal gergo teatrale il termine *otkaz* (da cui costruisce l'aggettivo *otkaznaja*).

16 Il curatore russo avverte di trovare così nel testo.

17 Nello scritto incompiuto *Un capitolo su Dostoevskij* (1943), Ejzenštejn analizza *L'albergo rosso* di Balzac (ndc).

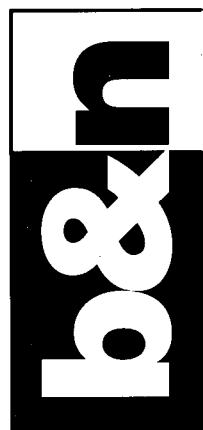
18 Ejzenštejn effettua qui un gioco di parole con l'aggettivo *sudebnaja*, "giudiziario", che ha la stessa radice del sostantivo *sud'ba*, "destino", "fato", ecc. L'errore giudiziario *(sudebnaja ošibka)* in questo modo potrebbe essere letto non solo come errore "del Giudice" *(Suda)*, ma anche come errore "del Fato" *(Sud'by)*.

19 Cfr. Gilbert K. Chesterton, *Nuove avventure di padre Brown*, tr. it. di F. Caroli, Mursia, Milano 1996, pp. 104-123.

20 Qui c'è una lacuna nell'originale.

21 Ecco uno degli esempi di "magia simpatetica" descritti successivamente da Ejzenštejn sulla base delle proprie osservazioni effettuate nello Yucatàn: «Durante la siccità gli indigeni si sedevano tra i gambi dell'erba più alta e imitavano il gracidare delle rane. Nei mesi di pioggia il terreno diventa fangoso, infestato di rane. Le rane gracidano e si genera un complesso audiovisivo che si ricrea spontaneamente ogni qualvolta se ne evochi un dettaglio» (Rgali, Fondo 1923, Cat. 2, Fasc. 1060, Moskva).

22 Titolo originale *Eščë raz o stroenii veščej*. L'articolo è uscito in Italia col titolo *Ancora una volta sulla struttura degli oggetti*, in Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1981, pp. 213-230.

23 Film di Georgij Nikolaevič (1899-1946) e Sergej Dmitrevič (1900-1959) Vasil'ev del 1934.

intervista

Theo Angelopulos Lo sguardo della malinconia

a cura di Raffaele De Ritis

Com'è nato il suo interesse per il cinema, come è diventato cineasta?

Non ho iniziato molto presto a interessarmi di cinema: da giovane ero rivolto soprattutto alla poesia; andavo al cinema, ma mi interessava come spettatore. C'è stato un momento in cui tutti andavano al cinema, più volte alla settimana. Poi, a poco a poco, il cinema ha iniziato a coinvolgermi: al primo anno di università, invece di andare a lezione, andavo al cinema! Una volta le proiezioni iniziavano alle dieci del mattino, e così si passava tutta la giornata nella sala. Vedevo un po' tutto. A un certo punto, vedendo sempre più film, ho iniziato di fatto a scrivere. Diciamo che l'interesse per alcune cose aumentava, per altre diminuiva; insomma arriva un momento in cui hai voglia di "fare" in prima persona. Ma non ho iniziato subito, era difficile, a Atene non c'era una buona scuola di cinema. Così, appena ne ho avuto l'occasione, sono partito per Parigi, per iscrivermi all'Idhec. Ma non sono le scuole che formano al cinema. Il cinema lo si vive. Si vive di cinema, parlando di cinema dal mattino alla sera. È anche vero che era un periodo straordinario. All'inizio degli anni '60, quando sono arrivato a Parigi, era il momento del boom di Antonioni, di Buñuel, della Nouvelle Vague, del Cinema nôvo brasiliano, della scuola di Praga. C'era Godard, ma anche Lévi-Strauss, di cui per qualche tempo ho seguito i corsi alla Sorbona.

La sua opera prima è un film incompiuto. Fu realizzato in Francia, quando frequentava l'Idhec?

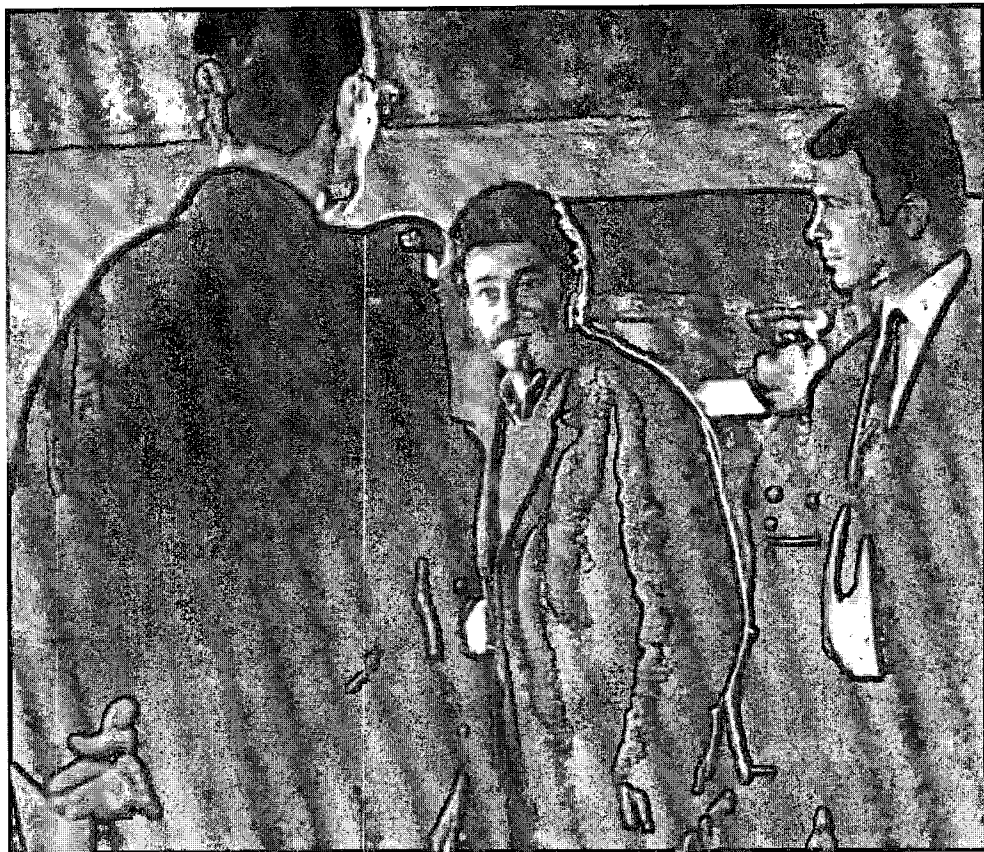
Io sono stato espulso dall'Idhec, è un episodio molto noto. Un giorno ci viene chiesto di disegnare il découpage di un film su una lavagna. Io traccio un cerchio. Il professore, perplesso, mi chiede cosa voglia dire: rispondo che è una panoramica a 360°. E lui: «Be', vada a vendere il suo genio in Grecia!». Dunque sono uscito dalla scuola durante il primo anno, nonostante una protesta e varie manifestazioni di solidarietà nei miei confronti da parte degli studenti e una petizione di tutti gli altri insegnanti. Poi ho fatto un anno di scuola presso il Musée de l'Homme, dove Jean Rouch insegnava a realizzare documentari. Noi stessi allie-

vi facevamo documentari. Dopo un po' di tempo volevo fare un film, ma non avevo soldi. Furono allora gli ex compagni dell'Idhec a raccogliere denaro per aiutarmi. Ho iniziato così, nel 1963, un mediometraggio intitolato *En noir et blanc,* che è rimasto incompiuto quando finirono i soldi. Poco tempo fa, quando ero a Parigi per la prima di *Lo sguardo di Ulisse*, ho incontrato uno di quei compagni che mi ha detto: «Sai, quel cortometraggio, ho io tutto quel materiale, l'ho preso dai laboratori e ho tutto da me in garage». Sembra la storia dei fratelli Manakis! Mi invierà tutto a Atene, e poi vedremo di proiettarlo, magari a Parigi.

Poi è tornato in Grecia?

Sì, ma in effetti viaggiavo continuamente tra Atene e Parigi, perché in Francia avevo iniziato a lavorare come attore e assistente. Con Resnais, Godard, ma niente di speciale, giusto piccoli ruoli, tanto per "sentire" il cinema. Poi qualche apparizione in film commerciali, cosa che mi aiutava a sopravvivere. Mi chiamavano sempre per interpretare ruoli di "italiano", non so perché. Comunque, una volta tornato in Grecia mi è accaduto qualcosa, era l'inizio di un periodo politicamente esplosivo; si protestava contro la decisione del re, del tutto anticostituzionale, di sopprimere il primo ministro, il padre di Papandreu. Per le strade c'era una vera e propria rivoluzione: con scontri tra polizia e manifestanti. Passavo per caso e mi sono trovato in mezzo senza capire niente. Sono stato picchiato. Questo fatto mi ha smosso qualcosa dentro. I miei occhiali erano caduti, di colpo non riuscivo a vedere più niente, come un cieco smarrito tra la folla. Insomma, sentivo il bisogno profondo di comprendere il perché di tutto ciò. Per un po' di tempo sono stato indeciso se tornare o no a Parigi, come se qualcosa mi trattenesse. Avevo un'amica, a Atene, che scriveva di cinema su un quotidiano di sinistra, «Dimokratiki Allaghí», anche lei si era formata a Parigi all'Idhec, e in seguito è diventata regista. Mi ha proposto di lavorare con lei come critico cinematografico e io ho accettato, ma era come se, da dentro, qualcun altro rispondesse per me. Dunque ho fatto il critico fino al 1965, quando mi venne proposto di fare un film.

Di cosa si trattava?

In Grecia c'era un gruppo di musica pop, un po' sullo stile dei Beatles. Il leader era Vangelis, il musicista oggi famosissimo. Il gruppo si chiamava Formix, dal nome di un antico strumento a fiato greco e il film si intitolò *Formix Story*. Il gruppo era stato contattato da un agente americano, che voleva realizzare un film per farlo conoscere negli Usa. E così mi trovo d'un tratto a dirigere una produzione greco-americana a grosso budget! La storia che avevo scritto in meno di una settimana era solo un pretesto per mostrare i musicisti, un po' come all'epoca faceva Richard Lester con i film dei Beatles. Canzoni, musica, immagini. Ma all'improvviso, a lavoro iniziato, il produttore americano abbandona il progetto, e quello greco resta senza i soldi per coprire da solo la fine delle riprese. L'idea viene

Ricostruzione di un delitto

modificata, ridotta, e trasformata in una commedia alla greca. Erano già venti giorni che avevo iniziato a lavorare e a quel punto non sapevo che fare. Dunque mi dimetto, vengo pagato e il mio assistente termina e firma questo film. Con quei soldi però riesco a fare il mio primo cortometraggio, portandolo a termine nel 1968, poco prima del colpo di stato dei colonnelli.

Qual era l'argomento?

Il contrario dell'altro: una critica dello show business. Si intitolava *Ekpombi* (t.l.: *La trasmissione*), e raccontava di un quiz radiofonico chiamato "L'uomo ideale". In questo gioco veniva chiesto alle donne come doveva essere il loro uomo ideale, e c'erano tante risposte, le più diverse. A partire da queste risposte si costruiva un "ritratto-robot", e poi si cercava l'uomo che assomigliasse di più a questo modello. Viene individuato un poveretto al quale si promette una serata

I giorni del '36

con una stella del cinema. In realtà la serata è falsa, precostruita dalla redazione della trasmissione. È un lavoro ironico, la commedia e insieme la tragedia di un semplice impiegato che crede di poter realizzare un sogno. Io seguivo quest'uomo, destinato a diventare "l'uomo ideale" e a essere raggirato. Il film ha vinto dei premi, mi ha lanciato, dicevano cose come «è nato un grande cineasta», anche il pubblico ha amato il film. Una volta i cortometraggi erano programmati nelle sale, e tutti potevano vederli, pubblico e critici. Accadde che un tecnico, che lavorava con alcuni produttori, mi propose di girare un film. Era uno che lavorava in film iper-nazionalisti, promossi dai colonelli stessi. Non aveva molti soldi ma mi offrì un buon salario: con quei soldi si mangiava e si produceva il mio film, con una équi-

pe di cinque persone. *Ricostruzione di un delitto*, del 1970, è il punto di partenza di tutto il mio lavoro. È il film che amo di più tra tutti quelli che ho fatto.

Quali sono i motivi che si ritroveranno nei suoi lavori successivi?

È un film che all'epoca si è visto anche in Italia. Antonioni lo ama molto. Soprattutto per l'ultima sequenza, che è molto simile a quella che lui girò molti anni dopo per il finale di *Professione: reporter*. È la storia di un omicidio, un fatto realmente accaduto, ma anche una vicenda classica, come quelle di Agamennone e di Achille: il padre torna dalla Germania ed è ucciso dalla moglie e dal suo amante. Dipende da come si legge il mito: io lo leggo in modo sociale, brechtiano. Si intitola *Ricostruzione di un delitto* perché è basato su tre ricostruzioni della storia: una da parte della polizia, che deve capire chi dei due amanti ha ucciso materialmente l'uomo; un'altra da parte dei giornalisti, che cercano di farsi un'idea facendo domande a tutti; e infine la mia ricostruzione personale, sulla base delle cose che ho trovato nelle mie ricerche. Le tre ricostruzioni procedono insieme, l'una si intreccia all'altra, creando una non-linearità e un capovolgimento del tempo. Ma nello stesso tempo la storia si sviluppa nelle sue varie fasi come se fosse unica.

Quindi vi erano già presenti elementi come la non linearità del racconto, o la sovrapposizione di piani narrativi.

È un mescolare i tempi, ma dall'"interno" della storia. La non linearità infatti è sviluppata in modo lineare. La storia inizia dalla fine, o almeno quasi dalla fine. Poi si torna verso l'inizio, e così via. Ma è costruita in modo tale che si pensa comunque di vedere un inizio, un centro e una fine. C'è un vero capovolgimento del tempo.

Come in *Lo sguardo di Ulisse*, in cui la vicenda del protagonista arriva a fondersi con quella dei fratelli Manakis. E giungendo veramente a un limite...

Certo. In *Lo sguardo di Ulisse*, è vero, si va ancora più lontano, proprio al limite: subentra l'aspetto immaginario. Un uomo, seguendo le tracce di un altro, diviene l'altro. Come dicevo, questa tecnica narrativa si è formata in me al momento della scrittura della mia prima sceneggiatura. Che è un soggetto nient'affatto originale. Un uomo ucciso da una donna e dal suo amante è anche il primo soggetto affrontato da Visconti; è per questo che all'epoca la critica italiana sottolineò le analogie con *Ossessione* di Visconti.

Come è arrivato a *I giorni del '36*, il suo film successivo?

Nel frattempo ho insegnato in una scuola di cinema. Un giorno incontro una donna molto ricca, la signora Papalios, che mi chiede delle lezioni private di regia, a domicilio, e mi offre un'ottima paga. Dopo un anno questa donna è divenuta la

mia produttrice, poi regista di documentari. Suo marito aveva molti soldi, e così ha finanziato *I giorni del '36*. L'incidente che avevo avuto al mio ritorno in Grecia mi aveva molto colpito, aveva prodotto in me il bisogno di "comprendere". Da qui nascono i film che la critica considera come la mia trilogia: *I giorni del '36*, *La recita* e *I cacciatori*, rispettivamente del 1972, del 1975, del 1977. Volevo cercare di capire come si arriva a una dittatura, a un qualcosa che certo non cade dal cielo ma è conseguenza di un lungo processo storico. Dunque sono tornato alla data in cui sono nato, il 1936, e con questi tre film "storici" ho attraversato gli anni della mia vita. La vicenda del primo film precede la dittatura, la prima parte di *La recita* si svolge durante la dittatura e la seconda dopo la dittatura.

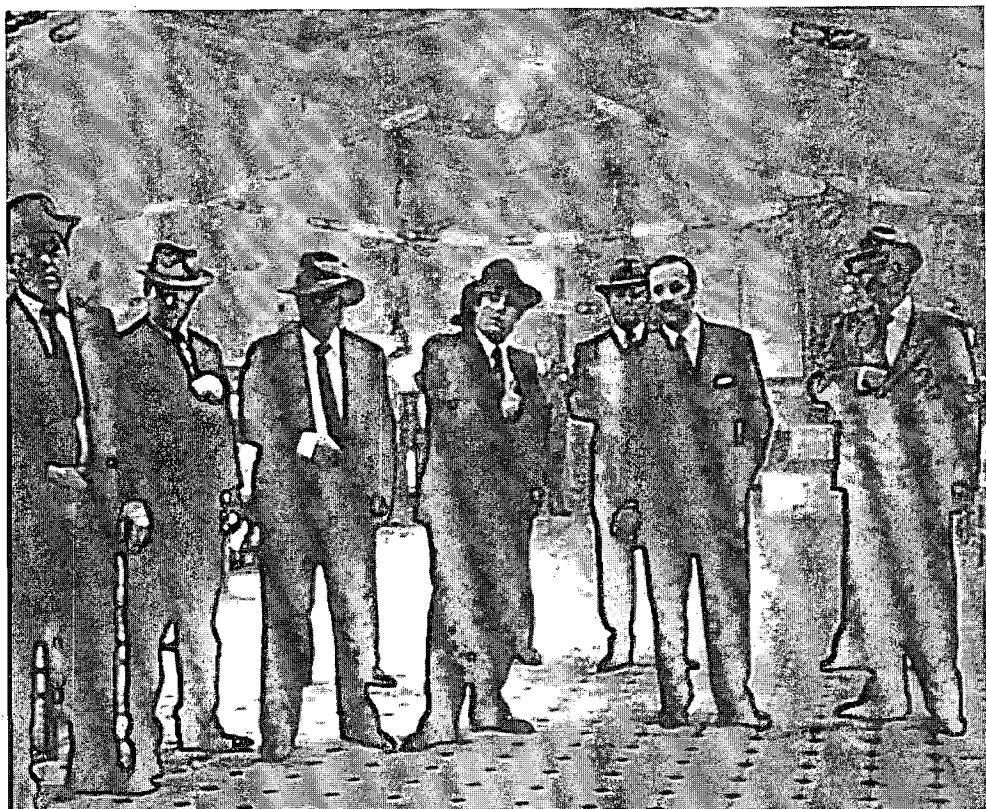
È la Grecia la vera protagonista del suo cinema?

Io stesso con questi film approdai alla prima vera conoscenza del mio paese. Avevo un'idea molto parziale della Grecia, ne conoscevo qualche parte. Era un vero viaggio, che nello stesso tempo diveniva conoscenza. La mia prima idea per *La recita* era quella di un viaggio in Grecia. Ma un viaggio attraverso la storia di un gruppo di attori che recita da un villaggio all'altro, una storia in cui il bisogno di conoscere ha una grande importanza.

In che modo inizia a emergere il suo profondo interesse per la tradizione greca e i suoi miti?

Si tratta di miti sui quali si fonda la tradizione dell'Europa dell'Est, anche se gli Atridi sono ormai divenuti universali, riguardano tutto il mondo, e sono il passato di noi tutti. Il mio interesse per il mito è emerso perché avevo una sorta di conto da regolare con la scuola. Queste tradizioni ci venivano insegnate a scuola, eravamo obbligati a studiarle. Si studiava direttamente sui testi antichi, come da voi del resto. Fellini raccontava che a scuola gli facevano recitare i miti greci, e che quando faceva a botte con gli altri bambini diceva di essere Achille. Insomma, già nei giochi di bambini il mito diventa coscienza, momento di vita. Soltanto dopo, quando ero a Parigi, mi sono davvero messo a leggere e a studiare le tragedie greche, scoprendo la splendida poesia che vi è dentro, la lingua che scorre come musica. È allora che ho trovato il vero lato magico, straordinario dell'antichità. Così, come già altri hanno fatto prima di me, con il mio lavoro ho cercato di far entrare la preistoria nella storia, i miti nel quotidiano. Gli eroi della tragedia non sono solo mitici, sono eroi di tutti i giorni.

Nel suo cinema di questo periodo, accanto ai temi del viaggio e del mito, si delinea quello dello sguardo, che sarà fondamentale in *Lo sguardo di Ulisse*, in cui il vedere e il non vedere sono al centro dell'intero film.

Sì, il tema principale di *Lo sguardo di Ulisse* non è la Bosnia ma l'avventura dello sguardo. Nei giornali però è più facile parlare di certe cose che non di altre.

La recita

Il ruolo dello sguardo, del dispositivo della percezione, sembra decisivo anche nelle sue scelte tecniche, come ad esempio nella sua predilezione per il piano sequenza, usato come vero e proprio strumento di scoperta.

Non ho certamente inventato io il piano sequenza, che esiste quasi dalle origini del cinema. Naturalmente c'è chi se n'è servito in modo cosciente, e vi sono altri che lo hanno impiegato in maniera non cosciente. Welles rappresenta certamente il modo cosciente. E ancor prima Murnau. Ma per quanto riguarda la profondità di campo, l'impiego cioè di più livelli di profondità nell'azione di una stessa inquadratura, è stato Renoir a servirsene per primo in modo cosciente. *Quarto potere* poi mostra assieme il piano sequenza e le profondità multiple. È Welles che porta avanti questo discorso, lo si studia ormai in tutte le scuole. Per quanto mi riguarda, mi ha sempre dato fastidio la definizione "tempo cinematografico", secondo la quale il film non comprenderebbe il tempo tra un'azione e la successiva; in tal modo ogni scena verrebbe costruita a partire da un occhio che

si sposta in modo "intenzionale" e non naturale. Ma questo qualcosa che viene imposto al film si trova piuttosto nel montaggio, è il montaggio stesso. L'inquadratura è come un essere umano, come un organismo, ha una sua inspirazione e una sua espirazione. Un montatore che interviene in modo brutale, almeno secondo me, spezza, distrugge questo respiro. Lasciate un tempo in più e poi tagliate, proprio come per dare la sensazione di un respiro che si spegne. Ne verrà fuori una musicalità differente. Ho verificato queste e altre cose nel mio primo film; ad esempio il valore del fuori campo: il finale di *Ricostruzione di un delitto*, che piacque a Antonioni. Tornando al piano sequenza, era un qualcosa di cui sentivo sempre più il bisogno. Il bisogno del tempo che è tra un movimento e l'altro, tra un'azione e l'altra, tra uno spostamento e l'altro.

Tutto ciò si risolve nei movimenti di macchina?

Il mio impiego del piano sequenza consta di due possibilità. O la macchina è estremamente mobile, ma mai con movimenti rapidi; oppure è fissa.

Questa dualità si afferma già in *La recita*. Macchina mobile con gru, panoramiche, travelling complicati, oppure piani del tutto fissi. Sono elementi che danno modo di parlare di teatralità.

Che cosa vuol dire teatralità al cinema?

La teatralità al cinema è di solito vista come un difetto. Non capisco perché. Trovo che parlare di "film" o di "cinema" significhi parlare di tutto ciò che può essere impresso su pellicola. Cioè qualsiasi cosa. Per ogni cineasta allora ci sarà un approccio diverso. La sola distinzione per me accettabile è tra cinema di prosa e cinema di poesia, secondo la definizione di Pasolini. Il resto non ha alcuna importanza. Dopo *La recita* ho spinto queste idee fino all'eccesso. Con *I cacciatori*, mio quarto film, sono arrivato davvero a un punto limite. Era un film di tre ore fatto di quarantaquattro piani sequenza.

Che cosa accade poi con *Alessandro il Grande*?

Dopo la "trilogia", *Alessandro il Grande* continua nella stessa direzione spingendo oltre le mie scelte tecniche. *Alessandro il Grande* è la storia di un popolare bandito visto dai contadini come un liberatore, e all'inizio lo è davvero. Ma più il tempo passa, più si moltiplicano le difficoltà, e diviene dittatore. Il film è una parabola sullo Stato, su un comunismo che è nato come idea liberatrice per poi divenire, nei Paesi dell'Est, una forma dittatoriale, e una parabola sul funzionamento interno dei partiti, in particolare del Partito Comunista Greco. Il villaggio di Alessandro è un villaggio anarchico, nel senso di comunista, o proto-comunista. È il periodo storico dei vari movimenti anarchici, a cavallo tra i due secoli. Che cosa è rimasto di questa esperienza? Questa domanda dovrebbe precedere tutte le domande sui regimi dittatoriali. Il cambiamento politico del 1989 ha

Alessandro il Grande

mostrato con chiarezza come un'idea generosa (e il socialismo era un'idea generosa) possa trasformarsi nel suo contrario. Il tema di *Alessandro il Grande* è il potere stesso.

In questo periodo ha realizzato un documentario televisivo su Atene.

Prima ho fatto un piccolo film, che di certo in Italia non conoscete e che non è citato in nessuna filmografia. Dura solo venti minuti ed è stato girato in un giorno, era il 1981. Si trattava di seguire l'ultimo abitante di un villaggio di montagna nel giorno in cui abbandona per sempre quel luogo. In realtà siamo stati noi a chiedere all'uomo di restare un giorno in più per poter girare il film. Metteva tutta la sua roba sul dorso di un mulo: effetti personali, un televisore, e scendeva lungo la via principale, fino ad arrivare sull'autostrada con il suo mulo. Il titolo dato dalla produzione in italiano suonerebbe "Un villaggio, un uomo". Subito dopo ho fatto quel documentario su Atene, accettando una proposta della Rai nell'ambito del progetto di una serie di ritratti delle capitali d'Europa. L'ho girato

Marcello Mastroianni in Il volo

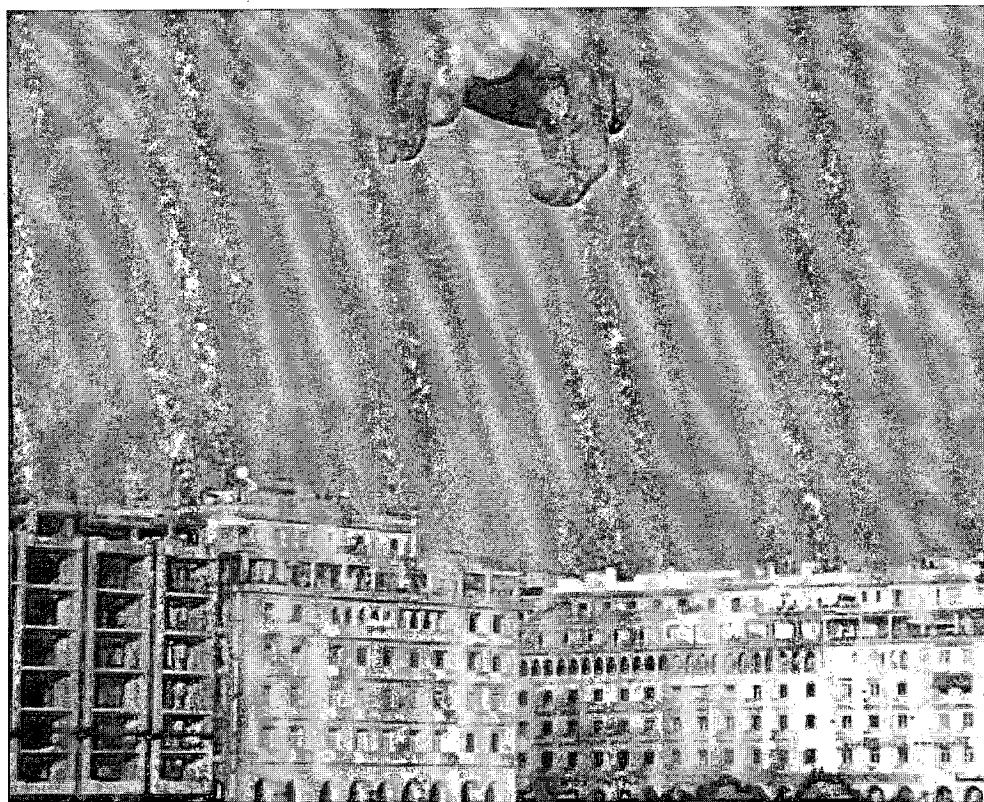
in modo molto personale, come se fosse una lettera a una donna. In effetti è il posto dove sono nato, dove ho trascorso tutta la mia vita. Era proprio tutta la storia di Atene: fin dalla nascita della parola Atene. Non c'erano attori ma voci, racconti, poesie, canzoni, la mia stessa voce. Erano testi che partivano dall'età di Pericle per giungere fino a scrittori come Ghiorgos Seferis, il poeta greco che più amo. E nel film ricostruisco con esseri viventi quadri celebri di un pittore, per le strade della città.

Alla trilogia è seguito un lungo periodo di silenzio, interrotto nel 1980 da *Alessandro il Grande*. Nel 1984 *Jaxidi sta Kithira* (t.l.: *Viaggio a Citera*) sembra segnare una svolta e inaugurare un nuovo capitolo del suo cinema in cui le tematiche politiche scompaiono quasi del tutto.

Sì, avevo anche deciso di abbandonare il cinema. *Alessandro il Grande* mi aveva creato dei problemi. Avevo soprattutto delle domande da porre a me stesso come cineasta. Fino a questo film erano emersi temi di tipo politico. A un certo

punto ho avvertito che le cose che nel mio lavoro sembravano fino a quel momento in primo piano iniziavano a indietreggiare, andando a costituire un fondale. Mentre alla ribalta avanzavano gli uomini. Sul proscenio non c'era più la Storia, ma c'erano gli uomini che nella Storia avevano creduto. Dunque la tragedia. E *Jaxidi sta Kithira* è questo, la storia di qualcuno che torna dopo trent'anni, dopo la guerra civile. L'interesse era tutto per l'essere umano.

Ma nel portare alla ribalta gli esseri umani lei continua a mostrare la difficoltà di comprendere cosa c'è sullo sfondo.

Sì, è così, quello che c'è sul fondo emerge piuttosto dal silenzio. *Jaxidi sta Kithira, Il volo, Paesaggio nella nebbia* formano una sorta di "trilogia del silenzio". *Jaxidi sta Kithira* è il silenzio della Storia, *Il volo* il silenzio dell'amore e *Paesaggio nella nebbia* è il silenzio di Dio. E non a caso nel silenzio di Dio i protagonisti sono dei bambini.

Paesaggio nella nebbia

Anche in questi film, come nei precedenti, le storie prendono avvio da episodi realmente accaduti.

Sì, *Ricostruzione di un delitto* è un fatto di cronaca, *I giorni del '36* un episodio storico, *La recita* non parte da un episodio reale ma comunque da testi storici, dagli Atridi, dal mito; poi *I cacciatori* da un altro fatto di cronaca, *Alessandro il Grande* da un episodio storico. È vero, parto sempre da cose reali. Almeno l'inizio è questo, ma vi costruisco qualcosa intorno. *Jaxidi sta Kithira* viene da una storia raccontatami da un assistente, che, tornato dopo molto tempo, ritrova la sua famiglia: è la storia dei suoi genitori. Io vi introduco un mio problema. Come poi avverrà in *Lo sguardo di Ulisse*, dove il personaggio centrale è un regista, qui il protagonista è uno che sta pensando a un film e trasforma quelli che lo circondano in personaggi. Ciascuna persona passa dalla dimensione immaginaria a quella reale senza possibilità di distinzione certa, ogni personaggio è due personaggi. Un vecchio venditore è anche il proprio padre, sparisce, riappare. Tutti i personaggi sono due, tranne la madre.

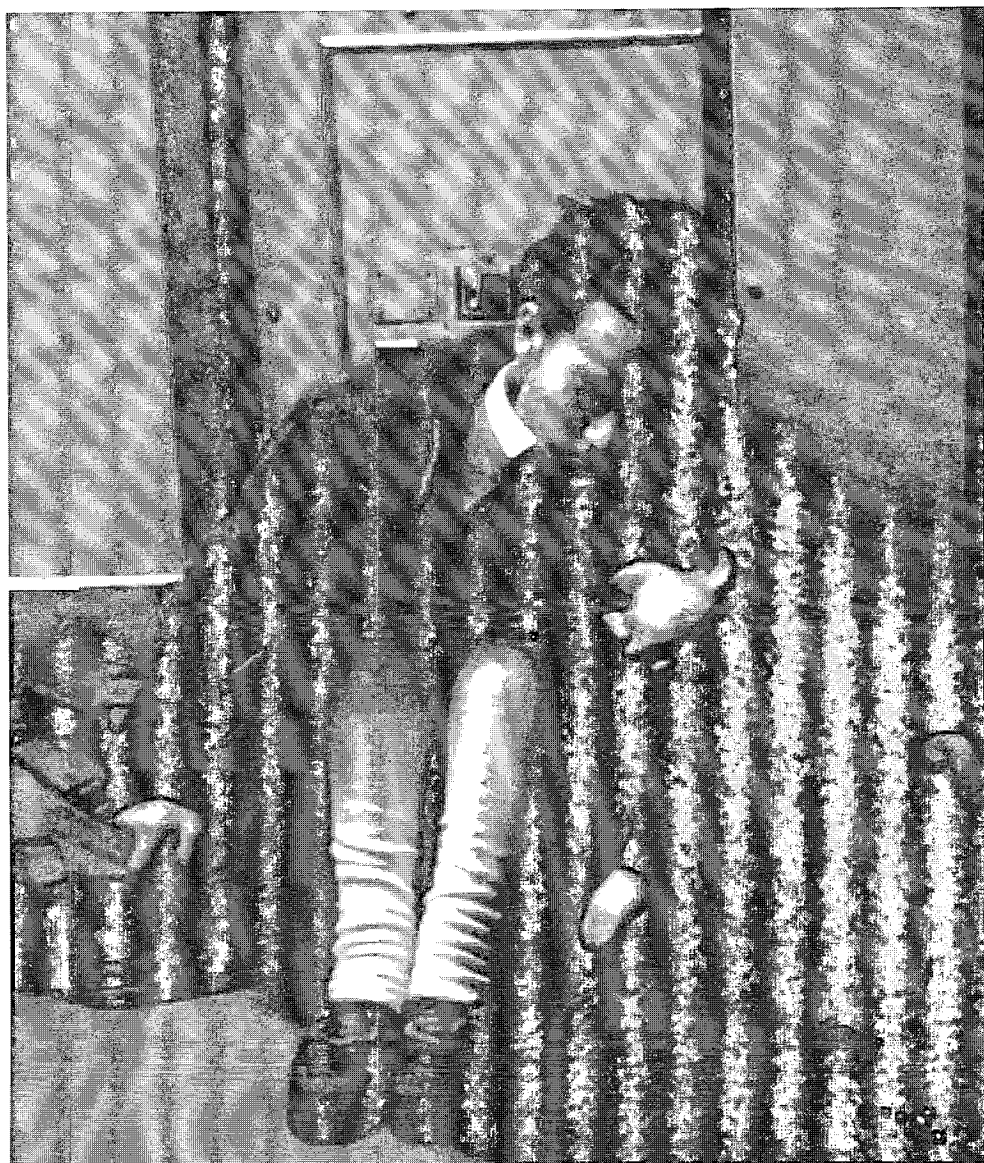
Le donne hanno sempre avuto nei suoi film un valore emblematico, sono sempre personaggi molto forti.

Mia madre era più forte di mio padre, era lei a tenere insieme la famiglia. Ho una profonda ammirazione per la donna come elemento stabile, figura primaria, che dona equilibrio, poiché l'uomo è debole. Nei miei film le donne sono elementi forti, sanno ciò che vogliono, gli uomini non lo sanno. Sin da *Ricostruzione di un delitto*, in cui il personaggio principale è una donna. In *La recita* tutto ruota attorno alla figura di Elettra, e così in molti altri miei film. In *Paesaggio nella nebbia* è diverso. C'è un bambino di cinque anni con una bambina di undici. Alla fine si trovano davanti a un albero magico, un grande albero: la bambina non riesce a vederlo, il bambino lo vede ma perché è più piccolo, non è certo una questione di sesso. Lui è totalmente incosciente, vede senza pregiudizi. I bambini a volte disegnano in modo incredibile, davvero magico.

Le donne di *Lo sguardo di Ulisse* sembrano veri e propri archetipi.

Sì, e molto forti. La donna dell'inizio appare solo un istante, ma ha carattere, la sua presenza resta forte. La seconda ama il protagonista ma lui è debole, può amare solo la prima. Anche la terza, la bulgara, è una donna estremamente forte.

Che tipo di relazione c'è tra il suo film e l'*Odissea*?

Ci sono molti elementi del film assai vicini all'*Odissea*, altri più lontani. Non volevo appoggiarmi del tutto su Ulisse, perché non si tratta di un adattamento, ma piuttosto di una serie di richiami. E poi il mio non è l'Ulisse di Omero ma quello del mito. Ad esempio, al di là di quanto scrive Omero, secondo il mito una volta tornato a Itaca Ulisse è spinto a rimettersi in viaggio. Mentre preparavo *Jaxidi sta Kithira*, un giorno ad Atene è venuto a trovarmi Moravia. Mi telefona, dicendomi: «Ho scrit-

Paesaggio nella nebbia

to così tanto di lei, vorrei finalmente conoscerla». Dopo avergli raccontato la storia del film mi dice: «Ma questa è l'*Odissea*, qualcuno che torna ma poi si rimette in viaggio». Gli rispondo: sì, ma è il mito, è piuttosto Dante, non Omero. E così è per *Lo sguardo di Ulisse*, in cui il protagonista riparte. Poi vi sono episodi che somigliano più o meno al mito, o piuttosto metamorfosi di episodi del mito, come ad esempio il tema del gigante. In sostanza quello che mi interessava era conservare il lato fiabesco, riuscire a non fare un film realista. Il sogno della nave tutta azzurra dell'inizio è un'immagine totalmente fiabesca, l'ho ripresa da una tela di Magritte.

Nello sviluppo poetico delle sue sceneggiature non si può trascurare il ruolo di Tonino Guerra. Come vi siete conosciuti?

Una sera ero a Roma, cenavo con Tarkovskij, e parlavo della necessità che avevo di uno sceneggiatore per *Jaxidi sta Kithira*. Il giorno dopo mi porta a casa di Tonino. Ci presentiamo, gli racconto un po' la storia del film, cerco di capire se gli interessa. Dopo cinque minuti eravamo già al lavoro, e in un pomeriggio avevamo imbastito la sceneggiatutra, come se ci conoscessimo da sempre. Sono incontri meravigliosi.

In un cinema contrassegnato dalla forza delle immagini forti quale è lo spazio dell'attore?

Nel mio cinema l'attore rischia in effetti di essere schiacciato dall'immagine. Lo so, è un rischio, ma non posso lasciare l'attore da solo, al di fuori di ciò che lo circonda. Penso che la nostra vita funzioni in rapporto a tutto quel che è attorno a noi. Certo, a volte si può isolare una figura.

Ho l'impressione che oggi il primo piano tenda a divenire l'inquadratura più usata per il bisogno della gente di identificarsi con il personaggio del film. Se ci fate caso, nei film americani di una volta vi sono molti meno primi piani che nei film americani di oggi. Molti, molti di meno. Per esempio nei film di John Ford dominano i grandi spazi.

C'è qualcosa di fordiano nei suoi film, nel suo uso del campo lungo.

È un grande complimento. I film di Ford, come quasi tutto il cinema americano di un tempo, erano molto meno rapidi di oggi. I film diventano sempre più rapidi, ormai sembrano quasi dei videoclip! Non è così che è iniziato il cinema, è iniziato in tutt'altro modo. È per questo che sono portato a pensare che, nella maggior parte dei casi, i primi piani servano a spingere lo spettatore a identificarsi il più possibile con l'attore, dunque a aggrapparsi a un personaggio, salvo in casi eccezionali, come quello di Dreyer, che, in *La passione di Giovanna d'Arco*, basa tutto il film sulle inquadrature del volto, o Bergman, per esempio in *Persona*: ovviamente qui si tratta di tutt'altro uso, di ricerca di un determinato tipo di espressione. Bergman dice che ciò che più gli interessa è la "geografia" del volto umano,

Il passo sospeso della cicogna

e ha tutte le ragioni per dirlo, ma esistono altri approcci al cinema, e per fortuna in questa fine secolo c'è anche qualche tentativo di innovazione. Per quanto riguarda il rapporto con gli attori, il mio lavoro con loro consiste in una preparazione simile a quella che si adotta in teatro, si tratta di creare un clima. Il fatto che io usi tanti piani sequenza credo aiuti molto l'attore, poiché dà luogo a un'azione continua. Recentemente Harvey Keitel mi diceva di essersi sentito molto a suo agio recitando con me, per il fatto di non essersi sentito "tagliato" nel bel mezzo di una scena, per dover fare un primo piano, o non so che altro.

Un attore così distante dal suo cinema come Keitel è stato soddisfatto del lavoro una volta visto il film finito?

Sono stati tutti soddisfatti di *Lo sguardo di Ulisse*. Per fortuna non ho ancora avuto collaboratori che sono rimasti delusi; ho ricevuto anzi molta complicità. A volte, certo, è difficile entrare in sintonia. Ad esempio Omero Antonutti ha

avuto dei problemi durante le riprese di *Alessandro il Grande*. Durante le riprese giocava tutto il tempo, faceva scherzi all'operatore. Si allontanava da quello che volevo prendere da lui, io chiedevo un personaggio che avesse mistero, lui mi rispondeva: «Sono un attore, dunque posso farlo». D'accordo, ma bisogna sempre sentire per poter recitare; si deve conoscere qualcosa all'interno di se stessi per poterla riprodurre, prima emozionalmente poi tecnicamente. Allora dovetti vietare alla troupe di parlare a Omero, finché lui ha cominciato a evitarmi e lamentarsi. Quando poi ha visto il film a Venezia ha detto: «Theo, avevi ragione tu». Ma cosa ho dovuto fare per persuaderlo che non ero contro di lui, ma agivo per il suo bene!

Durante la lavorazione di *Lo sguardo di Ulisse* è avvenuto qualcosa di simile?

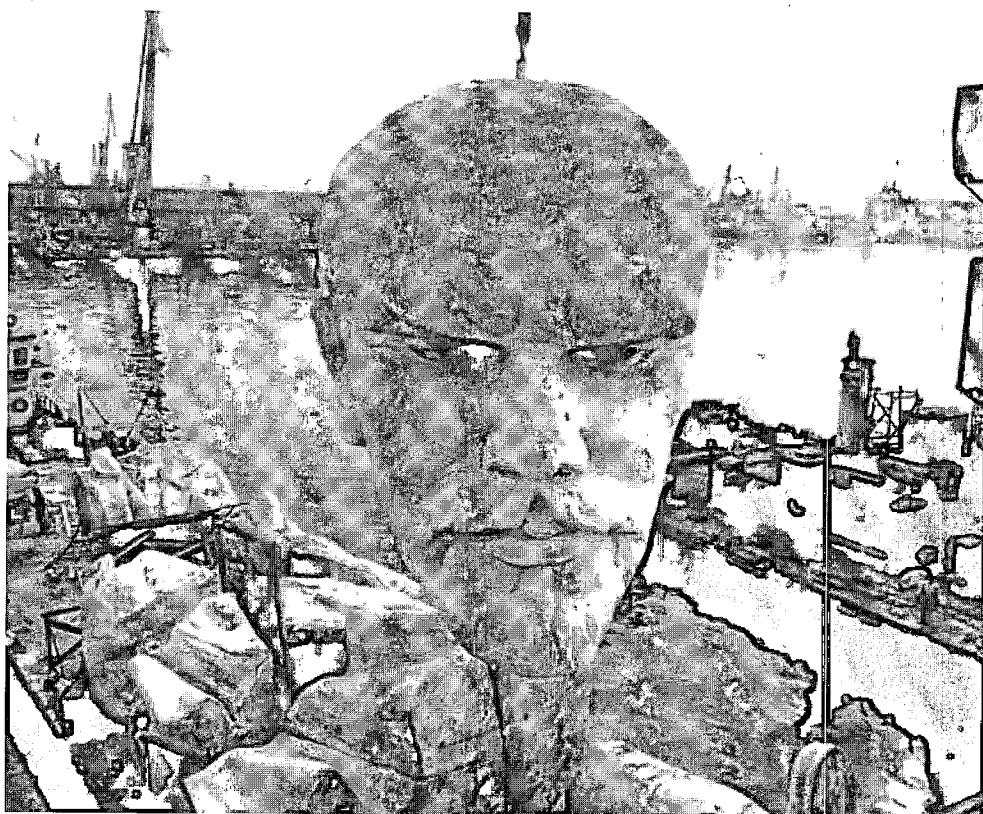
Sì, c'è stato un episodio analogo. Il fatto è che in questo film gli attori venivano da diversi tipi di esperienza: Keitel dall'Actor's Studio, con il suo "metodo", Josephson con il suo sistema, e poi c'erano attori greci, bulgari, iugoslavi. Ciascuno col suo modo di recitare, di interpretare, di prepararsi. Bisognava integrarli. Il regista allora diventa un giocoliere, deve creare l'equilibrio tra gli uni e gli altri, risolvere i problemi di tutti. L'attore che fa il tassista, quello che grida nella neve «Natura, sei sola, prendi un biscotto», è un comico, Thanassis Vengos, l'attore più comico che esiste in Grecia. Mentre dice quelle battute piange, ma in realtà è un attore comico. Insomma, ogni attore era diverso. Keitel è arrivato sul set con quattro, cinque persone al seguito: segretaria, allenatore, psicologo. Credeva talmente nel "metodo", ci aveva tanto lavorato che non potevo far altro che lasciarlo lavorare col suo metodo, ma trovando un modo per armonizzarlo con gli altri. Il problema è sorto nella scena finale, quella del monologo «Tornerò con il nome e le vesti di un altro...» nella cineteca diroccata, che è poi quello che resta dell'antica biblioteca di Sarajevo. Harvey aveva paura di fare quella scena. Sapeva che sarebbe stata la scena finale del film, dunque l'ultima impressione, qualcosa di estremamente importante. Non riusciva a farla. A un certo punto dice: «Ho bisogno di silenzio». Allora tutti si fermano e si siedono. Keitel si allontana, va dietro una tenda e si mette a ascoltare Frank Sinatra. Quando torna gli dico: «Questa sarà l'ultima immagine, a un certo punto attaccherà la musica del film. Vuoi ascoltarla?». Mi risponde di sì; ma quando faccio partire la musica, mi interrompe: «No, no, preferisco Frank Sinatra» e torna ad ascoltarlo. Non so, vedete, in ciascuno di noi c'è un mistero: quale sarà stata la ragione di questo Frank Sinatra? Insomma, inizia a piangere. Come qualcuno che ha perso la madre. Poi ancora di più, si mette proprio a gridare. Poi torna, ricominciamo a girare, ma non funziona: «No, non voglio che tu pianga davvero, voglio che tu pianga dentro te stesso». Allora inizia a recitare con una bella recitazione, quasi da far dire: ecco Keitel che cerca di rifare Richard Burton. Dico di no, che non è questo, e mi viene

in mente una soluzione: dovevo scuoterlo. Allora mando via tutti dal set. Tutti cominciano a uscire tranne lui. Dico anche a lui di uscire, e allora ecco che diventa rosso dalla collera. Resto solo sul set e metto la musica del film, aspettando il risultato, e pensando che stavo rischiando parecchio. Harvey torna, è folle, viene verso di me come per picchiarmi: «Credi di essere un Dio? Tu non sei Dio! Fuck you». Lo guardo freddo negli occhi, lui si scalda, si dimena, grida, invoca la madre. Poi a un certo punto, dopo che ha pianto gli dico: «Harvey sei pronto?». Lui alza la testa: «Sì, sono pronto». Gira la scena, e gli riesce. Quando poco dopo Josephson arriva sul set gli racconto l'accaduto e lui ride; non avevo visto Harvey che ascoltava dietro di me e a quel punto ho pensato che si sarebbe arrabbiato, invece si mette a scherzare: «Ho capito». Ma aveva capito dopo, e non prima. Be', questo è un aneddoto, ma serve a far capire in quanti modi si può stimolare, provocare un attore. Il vero lavoro è quello di non spiegare razionalmente. Marcello Mastroianni diceva: «Theo, guarda, io sono un bambino: raccontami una storia, fammi viaggiare». E allora raccontavo, e vedevo il suo viso recitare dietro al mio racconto, in certi momenti più intensi lo vedevo addirittura piangere. Marcello era uno che non leggeva il copione, gli insegnavo la storia come ai bambini, quando non sanno come va a finire. Però subito prima di girare entrava nel camper e restava per un po' da solo. Si chiudeva come una conchiglia. Poi usciva e recitava.

Non ha mai pensato a Mastroianni per sostituire Volonté in *Lo sguardo di Ulisse*?

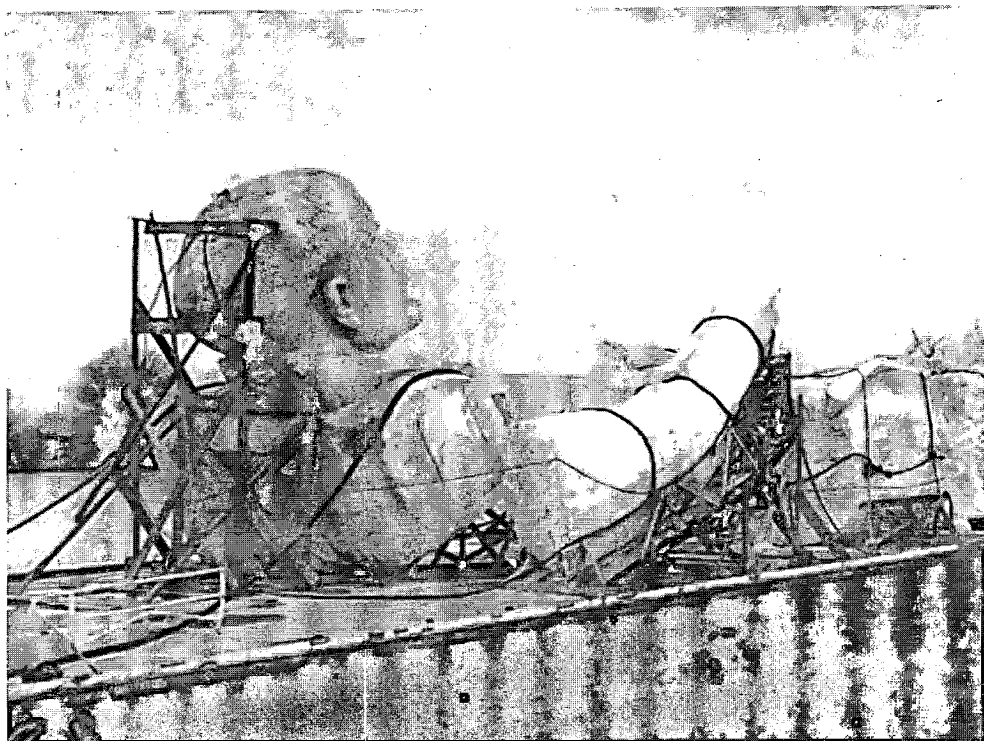
Sì, certo, ma il fatto è che non era un ruolo da protagonista come in altri miei film. Lo stesso Gian Maria all'inizio non aveva accettato perché non era un vero ruolo da protagonista. Così lo avevamo proprio scartato, stavo pensando a un altro attore. Ma quando poi Volonté ha letto il copione, il produttore italiano mi ha chiamato: «Gian Maria vuole fare il film, assolutamente». Tanti amici registi mi dicevano che Volonté era un attore difficile, che aveva un carattere difficile. A me non è sembrato.

Quante scene avete girato prima che Volonté morisse?

Avevamo girato solo tre scene, ma aveva davvero vissuto con noi per parecchio tempo. Era uno di noi. Una volta eravamo a Mostar e ero totalmente scoraggiato da vari problemi, volevo andarmene e lasciare tutto. In più c'era un tale sole che si poteva girare non più di mezz'ora nel pomeriggio. Insomma, la catastrofe totale. Non ho desistito proprio grazie a Gian Maria, che diceva: «Restiamo, giriamo, anche solo mezz'ora al giorno». Ma soprattutto con Gian Maria avveniva una cosa formidabile: quando si parlava del film era come se sapesse cosa stessi per dirgli. Niente da spiegare, nessuna indicazione. Mi faceva pensare a quando ho chiesto a Elia Kazan come aveva lavorato con Marlon Brando e lui mi ha risposto: «Non so neanche se ci ho davvero lavorato. Mi diceva di mostrargli il movimento

Lo sguardo di Ulisse

ed eventualmente di correggerlo, ma si muoveva talmente bene, che era ancora meglio di come avrei potuto dirigerlo, in effetti era Brando il regista di se stesso». Esistono attori ai quali puoi avvicinarti con un semplice tocco sulla spalla, in modo sentimentale, come Mastroianni. Altri che vogliono sapere anche quello che non c'è nel copione, cose come la vita precedente del personaggio. Maïa Morgenstern ad esempio arrivava sul set del tutto pronta, tanto che a volte non ero d'accordo con quello che faceva, ma era difficilissimo farle fare qualcosa che lei non aveva previsto perché aveva costruito tutto, fino al minimo gesto, una stuttura completa. Se si girava quattro volte una scena, lei era quattro volte perfettamente identica: stessa intonazione, stesso movimento. Poi ci sono attori che vanno guidati come bambini, altri coi quali si deve comunicare razionalmente, cioè con spiegazioni di tipo intellettuale. Dipende dal carattere, dalle origini. Per me è facile far recitare attori italiani e francesi, perché la loro formazione cinematografica è più o meno la stessa.

C'è un elemento che caratterizza il suo cinema, la malinconia. Il protagonista di *Lo sguardo di Ulisse* dice: «La prima cosa che ha creato Dio è il viaggio, la seconda il dubbio, poi la nostalgia».

È del poeta Seferis. In questa fine secolo si avverte una sensazione di assenza, di vuoto, ci sono talmente tante cose che sono morte o che muoiono. La malinconia è parte della vita quotidiana. C'è un'assenza di prospettive storiche. Viviamo nella speranza che cambi qualcosa. Il cinema vive una crisi che è il riflesso di quella della società. Anche la gente è in crisi, e va in cerca di strumenti per dimenticare: droga, televisione, la seconda e la terza casa, automobili, tutto per non sentire questa "umidità" malinconica. Questo poi comporta che nessuno sia capace di proposte, come in politica. Non si può pensare il presente senza avvenire, senza avere prima una prospettiva storica. In Grecia, in questo momento, tutti i partiti si assomigliano, da destra a sinistra, salvo ovviamente gli estremisti. Non c'è davvero motivo, per il greco medio, per preferire un partito a un altro. Ma questo dovunque. Guardate anche in Turchia: se non arrivano a formare un governo è perché non ci sono differenze.

Lo sguardo di Ulisse

L'immagine della statua di Lenin fatta a pezzi che lentamente discende lungo il fiume sulla chiatta fa pensare alla fine di un mondo...

Sì, certo, il comunismo era un sistema di riferimento. Adesso questa statua in pezzi va dal collezionista tedesco, torna in Germania lungo il fiume, a ritrovare Hegel, Marx e Engels. Torna alle origini, al Danubio. Com'è noto c'è una disputa in Germania, ci si chiede da dove venga la prima goccia. C'è un libro formidabile di Claudio Magris, *Danubio*, uno splendido viaggio, una delle più belle letture che mi siano capitate da parecchio tempo. Ma con la statua è la Storia stessa che se ne va insieme a un principio che aveva capovolto il mondo. Un intero sistema di riferimento giunge al termine. È per questo che la povera gente lungo il fiume si fa il segno della croce al passaggio della statua in pezzi. È per questo che oggi nei paesi dell'Est si vede un riemergere dell'ex comunismo. In Russia, Polonia, Ungheria, Bulgaria. Non che vogliano proprio il comunismo come prima, ma almeno prima avevano un punto di riferimento. Adesso non hanno niente, è questo che è terribile. Quando si viaggia in questi paesi non c'è niente, non si vede niente.

Nel film si avverte questa desolazione, questo senso di vuoto.

In questi posti ci sono davvero dei vuoti, c'è un'assenza, persino gli sguardi della gente sono vuoti, è terribile. Nel film si vedono i rifugiati che se ne vanno. In Grecia, come anche in Italia, è pieno di rifugiati da quei paesi. Come fanno a vivere come bestie? Hanno bisogno di cose semplici, non hanno dove andare al cinema, neanche dove andare a bere un caffè. Vivono come cento anni fa, e in più senza prospettive. Quale può essere il loro avvenire? Quale avvenire può avere l'Albania, con un'economia completamente distrutta?

La scena finale di Sarajevo, quando sale la nebbia, si affida soprattutto al sonoro. Gli stessi omicidi non vengono mostrati ma soltanto fatti sentire.

Mi servo spesso della voce fuori campo. Ma qui c'è soprattutto un riferimento alla tragedia classica, in cui il delitto non avveniva mai in scena, ma dietro le quinte, lo si ascoltava soltanto. Quello che non si vede lo si immagina. Come si sa è uno dei principi della tragedia. E anche questo è legato in qualche modo al "vedere". Anche se non si vede, si vede di più. Gli omicidi sono molto più forti che se si mostrasse la pistola, e tutto il resto. È una questione drammaturgica.

Quando lei mostra le immagini del breve film muto dei fratelli Manakis sembra voglia richiamare l'attenzione sulla spontaneità del cinema delle origini, che per certi aspetti era un semplice "prelievo" di realtà, di piccole emozioni legate al quotidiano. Oggi il cinema, sovraccaricato di significati, rischia forse di snaturarsi completamente?

Sì, è vero, abbiamo caricato il cinema. Abbiamo sottolineato molte cose, abbiamo espresso tanti significati, e rischiamo di schiacciarne la grazia. Il film è

Harvey Keitel in Lo sguardo di Ulisse

una questione di grazia. Ogni film deve avere la sua grazia, toccare certe cose. Ma d'altra parte la tecnologia moderna porta ad accentuare sempre più l'aspetto artificioso del cinema e a ucciderne l'aspetto innocente, semplice. «La semplicità è una grazia, che mi si accordi questa grazia», dice ancora Seferis. Non siamo ancora maturi per arrivare a questo. A volte ci si sente come se si domandasse a qualcuno: dammi questa grazia. Ma in fondo c'è la speranza. La storia del cinema deve continuare, c'è bisogno di nuovi cineasti, altrimenti il cinema muore. A volte viene da pensare: com'è triste continuare a fare qualcosa che dovrà morire. Mi si definisce pessimista, ma non è vero. Pessimismo e ottimismo sono due modi di non vedere, di chiudere la porta. Io voglio essere lucido. Quando si è lucidi si vede bene, e si diventa migliori.

b&n

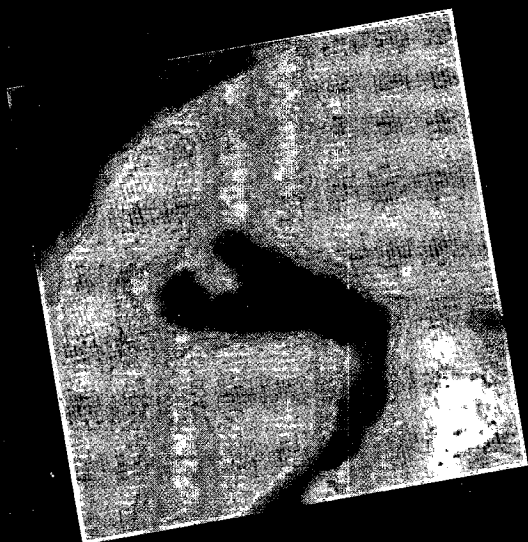
sopral-
luoghi

hi SO

Sul set di *La tregua*

Piero Marsili Libelli

268

270

Centro Sperimentale di Cinematografia

L. 30.000